符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



以19世纪的欧美奇幻文学为主要考察对象
重点研究了奇幻文类的符形、符用与符义特征
对奇幻文学以及其他邻类文学开展比较研究
兼具元批评的特征，为符号学批评提供了一个典型范例

Introduction à la littérature fantastique

奇幻文学导论

〔法〕兹维坦·托多罗夫 / 著

方芳 / 译

四川大学出版社

符号学译丛

2014—2015年出版目录：

皮尔斯著，赵星植译：《皮尔斯：论符号》

托多罗夫著，方芳译：《奇幻文学导论》

克里斯蒂娃著，张颖译：《诗性语言的革命》

佩特丽莉著，周劲松译：《符号疆界：从总体符号学到伦理符号学》

库尔、马格纳斯编，彭佳、汤黎等译：《生命符号学：塔尔图的进路》

埃诺、贝雅埃编，怀宇译：《视觉艺术符号学》

宇波彰著，李璐茜译：《影像化的现代——语言与影像的符号学》

韦尔南著，曲辰译：《符用学研究》

莫利涅著，刘吉平译：《符号文体学》

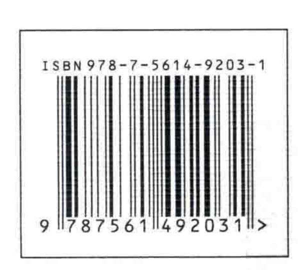
贝尔金著，魏全凤译：《馈赠的社会符号学》

艾赫拉特著，文一茗译：《电影符号学：皮尔斯与电影美学》

谢赫特著，余红兵译：《符号学与艺术理论——在自律论和语境论之间》

文内尔著，魏伟译：《坠落的体育英雄、传媒与名流文化》

2016—2018年出版目录（略）



ISBN 978-7-5614-9203-1

定价：35.00元

四川大学哲学社会科学出版基金资助

符号学译丛 ◎ 丛书主编 赵毅衡 唐小林



以19世纪的欧美奇幻文学为主要考察对象
重点研究了奇幻文类的符形、符用与符义特征
对奇幻文学以及其他邻类文学开展比较研究
兼具元批评的特征，为符号学批评提供了一个典型范例

Introduction à la littérature fantastique

奇幻文学导论

〔法〕兹维坦·托多罗夫 / 著
方芳 / 译

四川大学出版社

责任编辑:王　冰
责任校对:陈　蓉
封面设计:米迦设计工作室
责任印制:王　炜

图书在版编目(CIP)数据

奇幻文学导论 /(法)托多罗夫著；方芳译. —成都：四川大学出版社，2015.12
(符号学译丛 / 赵毅衡，唐小林主编)
ISBN 978-7-5614-9203-1

Ⅰ.①奇…　Ⅱ.①托…　②方…　Ⅲ.①文学研究　Ⅳ.①I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 297512 号

Introduction *à* la littérature fantastique by Tzvetan Todorov

四川省版权局著作权合同登记图进字 21-2016-30 号

书名　**奇幻文学导论**
QIHUAN WENXUE DAOLUN

著　　者　〔法〕兹维坦·托多罗夫
译　　者　方　芳
出　　版　四川大学出版社
地　　址　成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发　　行　四川大学出版社
书　　号　ISBN 978-7-5614-9203-1
印　　刷　郫县犀浦印刷厂
成品尺寸　170 mm×240 mm
印　　张　9.25
字　　数　166 千字
版　　次　2015 年 12 月第 1 版
印　　次　2015 年 12 月第 1 次印刷
定　　价　35.00 元

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023　邮政编码:610065
◆本社图书如有印装质量问题,请寄回出版社调换。
◆网址:http://www.scup.cn

英译本序

有个关于兹维坦·托多罗夫（Tzvetan Todorov）的故事，讲他在某所美国大学做讲座的事情（他常用法文或者英文演讲，虽然这两种语言都不是他的母语）。某次讲座结束后，一名法语教授指出他的陈述非常清晰。托多罗夫回答道："是的，我知道，这是我最明显的不足。"陈述清晰竟然能被视为缺点（即便是在开玩笑），这显示出在当前批评界存在着一些颇有意味的想法。我们经常将深刻与浮夸混为一谈，而让我们印象深刻的通常是那些让我们摸不着头脑的东西。所以，托多罗夫承认陈述清晰是一种罪过也就情有可原了。托多罗夫在某些结构主义者之后才进入我们的视野，而那些结构主义者的作品有时会很令人费解。因此，托多罗夫常常遭到批评，仅仅因为我们完全明白他在说什么。《奇幻文学导论》这本书也并不例外。它清晰易懂却又富于挑战，期待回应和反驳。在正式讨论这本书之前，我想先对托多罗夫本人以及他在批评界的地位做一个简单介绍。

托多罗夫于1939年出生于保加利亚的索菲亚。1961年，他在索菲亚大学取得了斯拉夫语言学的学士学位。1963年，他前往巴黎继续学习语言与文学，于1966年获博士学位。托多罗夫的导师是罗兰·巴特（Roland Barthes），他的学位论文是对肖代洛·德拉克洛（Choderlos de Laclos）的书信体小说《危险关系》的研究，后来由拉鲁斯出版社于1967年出版，题为《文学与意义》。1968年，托多罗夫进入巴黎的国家科学研究中心工作，于1970年取得国家博士学位[①]。他曾任教于美国耶鲁大学、爱荷华大学、纽约大学、威斯康星大学和哥伦比亚大学，同时也在其他很多大学开设讲座。在取得博士学位期间，他的主要著作有《〈十日谈〉语法》(1969)、《奇

① 原文为法文"doctorat d'État"，即英语中的"State doctorate"，此处译为"国家博士"，曾是法国学术体系中的学位。通常，当一所大学想正式承认个人在某个特定领域中的成就和贡献时，会授予其此学位。1984年，教授资格取代了国家博士。译者注。

幻文学导论》(1970)、《散文的诗学》(1971)、《科学语言百科辞典》(与O.杜克洛合著,1972)以及《诗学》(1973)。

1970年,托多罗夫与海伦娜·西苏、热拉尔·热奈特(Gérard Genette)一起创立了《诗学》。这本杂志很快成了主流期刊,发表来自全世界的有关诗学和文学理论的文章。在创立这本杂志的期间,这几位主编发现了一股正在觉醒的文学理论思潮,这股思潮在法国及其他很多国家同时发生,包括英美新批评、俄国形式主义及德国的"文学科学"。与其代表某个文学批评的流派,《诗学》杂志的主编们更愿意《诗学》延续从亚里士多德到瓦雷里的诗学研究传统:

> 我们并无意将文学概念塑造为一种迷信,从而将自己圈禁在由权威竖立的高墙之中。文学性超越了"文学"的限制,而诗学功能延伸到了"诗学"之外。所有语言和文字的游戏,所有修辞行为以及所有对语言透明度的遮蔽,无论是民间传说、"大众传媒"、梦境或者疯癫的语言,还是最为谨慎结构的文本或是最不规则的字词的随意拼凑,这一切都在现代诗学的领域中占据了一席之地。现代诗学必须是一种开放的诗学。文学理论与文学分析的实践不能奉既存的传统为必须遵从的标准或权威,相反,它应该照亮那些可能产生文学的旁逸斜出的小路,为那些可能出现的作品减除障碍。就其显著的意义而言,诗学的目标是为阅读赋予新意,从而,也就为写作赋予了新意。①

在这篇文章中,我们听到了俄国形式主义和布拉格学派的强音:诗学研究文学性,这种研究方式,使语言降低了透明度,从而使研究者的关注点聚焦语言本身。当然,符号学家们同时也强调了媒介与新小说的参与。这一风潮自罗曼·雅各布森开始,到罗兰·巴特方告一段落。它的基本主张是,诗学是一种解放的原则,使我们从同时代以及过去的老观念中解放出来,那些正在枯萎的信仰将文本降为"经典"(挤榨了它们的生命力),隐藏了新的非经典的甚至反经典的文学理解。他们认为,诗学必须打破纯文学的圣域与大

① 摘自第一期《诗学》杂志的编者按,虽未署名,但可能由热奈特所作。巴黎:索伊出版社,1970年版,第1~2页。

众文化的世俗市场之间的界限。诗学可以帮助我们发现保险杠贴纸[1]中的文学品质，或者相反，使我们意识到经典著作中文学性的缺失。

假如真正理解诗学，你就会认识到诗学能够使人远离偏见，拥有开放的思维，为读者与作者创造新的契机。

显然，正是这种精神使得托多罗夫可以非常认真地研究一种似乎难登大雅之堂的文学类型，即奇幻文学。自亚里士多德开始，诗学的研究对象就是可以将过程与反应汇集一处的各种类型，这种特殊的策略可以产生特定的反应。我们将会发现，托多罗夫在当前的研究中正是这样做的，他同时考察了同一文本所涉及的作者与读者，从而使得某种交流成为可能。文学文本是语言学事件，却又是特殊的，因为文学的编码会附加于语言自身。结构主义者和亚里士多德都表达过同样的意思，虽然用词并不完全相同。

那么，以这种形式开展的研究是否能够真正促进解放呢？这种类型的调查研究倾向于从描述式的变为处方式的，相比于它开启的可能性，是否有更多的可能性会被遮蔽呢？托多罗夫在这部著作中探讨了很多重要的问题，他的结论既有明确的，也有含蓄的。我们都知道，亚里士多德的类型研究由于为类型划分了等级而成为最容易招致攻击的对象，所以我们必须先搞清楚这种诗学是否能够最终促进解放。我个人的回答是肯定的，并且是必需的，而且形式主义者/结构主义者的传统向我们表明这种解放已经实现了。正如他的世界一样，亚里士多德的类型体系是静态的。而形式主义者及追随其后的结构主义者们则将文学类型视为一种开放的系统，不断寻求平衡，但又总是受到新的文化的影响，这种影响已经远远超越了字词本身。因此，类型非常适合作为一种文化行为的集合而存在。但根据类型研究所得出的结论却是阶段性的，因为类型最大限度地回应了不同的文化需求，它只会加强和减弱上一阶段的结论，或是以新的结论取而代之。这种开放的体系使作者更加自由，因为所有类型自身都不是封闭的（正如托多罗夫所言，类型会被任何想象中的新作修订），一些原本不受重视的边缘类型会不断提升对作者的吸引力，为他们“开疆辟土”提供可能性。一种负责任的诗学，就像《诗学》杂志的主编们所称，应该去充当这种类型的助熔剂，鼓励读者进行更加自由的解读，使作品的受众能够对文学编码更加精通，并且对特殊的编码不存

---

① 在英美国家，这种贴纸贴在汽车后保险杠上，通常印有政治、宗教标语或幽默言语。译者注。

偏私。

在《奇幻文学导论》中，托多罗夫致力于同时考察类型理论和某个特定的类型，往返于奇幻诗学与元诗学（关于研究诗学的研究）之间。他还提到，批评家必须在理论与历史、思想与现实之间循环往复。这本关于奇幻的论著的确讨论了一种我们所认识的历史性现象，探讨了我们可能读过的一些特定作品，但它同时又讨论了关于类型理论的使用和误用。对于一位诗学家而言，正如对于任何一位科学家来说，每一个个例就是一个样本，每一个单项都从属于一个种类。并且，无论就个人而言还是文学而言，无论我们多向往独特性，最终都必须意识到，假如没有一定的基准，我们甚至无法区分出独特性。一个只有个体的世界不仅令人难以应对，它甚至是不可理喻的。

虽然托多罗夫曾被称为结构主义先生，但他首先是一位诗学家，其次才是一位结构主义者，并且他的最终目的是成为诗学家。对于他而言，这两个术语几乎就是同义词。他曾为某个专栏撰写了一篇名为“何为结构主义?”的论文，这篇文章在经过彻底修订后再版，仅仅用了“诗学”这个标题。或许，对于托多罗夫或者他的同事热奈特而言，概括其论著的最恰切的名称应该是结构诗学。结构主义这个名词有盖棺定论的意味，但“结构的”这个形容词却能让我们关注到一些独特的品质。结构诗学是一种传统理论发展到现代的阶段性产物，其内核是亚里士多德的理论，但又附加了弗迪南·德·索绪尔（Ferdinand de Saussure）和罗曼·雅各布森（Roman Jakobson）证明语言学的观点以及俄国形式主义者的文学理论。目前，以小说为研究对象的结构诗学家的代表包括俄国的鲍里斯·乌斯本斯基（Boris Uspenskiy）、西班牙的克劳迪奥·纪廉（Claudio Guillén）以及法国的托多罗夫和热奈特。以上这些学者都致力于发展俄国形式主义的理论，但同时融入了亨利·詹姆斯（Henry James）及其英美的追随者在小说诗学领域的研究成果，例如芝加哥批评流派，而他们都尊亚里士多德为开创者。纪廉、韦恩·布斯（Wayne Booth）以及这些法国的诗学家原本是毫不相干的批评家，但他们都认为文学类型理论是理解小说的基础（虽然布斯强调的是假如没有类型的观念将会怎样），这种共识将他们联结在了一处。

并不一定存在某种“科学的批评”，但的确有大批的批评家，其学术目标和研究方法非常类似，使得关于小说的真正国际化和比较性的批评研究成为可能。诗学家们为此做出了重要的贡献，而托多罗夫正是领袖人物之一。

作为一部小说诗学的论著，本书在探讨类型时采用了严格的结构主义的

方法。托多罗夫在奇幻文本中发现了结构性特征，并力图为其寻求语言学的基础。他力图使他的方法论严谨而系统化，成为一种科学的方法论。因此，他也向我们提出了令人为难的问题，即文学研究是否能够或者应该以科学的精确性和一致性为标准。对于托多罗夫而言，这些问题的回答是肯定的。为了证明其合法性，诗学必须是一种科学，因为任何不可“获知”之物都无法成为研究或者教学的对象。这让我们很容易联想到诺斯洛普·弗莱(Northrop Frye)，因为他在《批评的解剖》一书中表现出了同样的立场。托多罗夫在《论奇幻》的开篇就提到了弗莱的这部著作，但有意思的是，他重点指出了有争议的地方，并因此质疑弗莱在小说模式和类型诗学方面所取得的成果。弗莱倡导科学，但却没有实现科学——托多罗夫做出了这样一个严肃的指控，并将其贯穿整部著作。

当然，假如不是一个优秀的科学家，你就无法找到称心如意的研究方法。假如托多罗夫没有高超的分析和综合的能力与天赋，我们或许也不会研读他的著作。再加上，无论是结构主义本身还是有关类型的诗学都没有吸引读者的能力。虽然，理查德·霍华德（Richard Howard）曾在他的译文中强调过，托多罗夫的法文行文有种机械化的特点，但是，这本关于结构性诗学的著作的确不失为一本迷人之作。这是正在玩要的结构主义，以严格的游戏自娱自乐，就像一台正在度假的年轻的电脑。其成果是令人高兴的，同时也是让人敬畏的。任何一个有志于小说诗学的学生，或对奇幻文学感兴趣的人都不应该错过它。

罗伯特·斯科尔斯（Robert Scholes）
于布朗大学（Brown University）

中译本序

遥望经典

——从《奇幻文学导论》谈兹维坦·托多罗夫的类型研究

20世纪六七十年代是结构主义风起云涌的时代，诞生了很多经典之作，韦恩·布斯创作了《小说修辞学》，罗兰·巴特写出了《S/Z》，热奈特的《辞格》三卷本出版，托多罗夫的《奇幻文学导论》等著作也成书于这一时期。今时今日，当人们再谈及结构主义，很有点望而生畏甚至谈虎色变的意思。但在当时，语言学转向之风席卷学界，分析哲学成为现代哲学方法论的主流，也波及整个人文学科，结构主义是应运而生的产物。如何在一个符号系统中讨论意义？人文科学与社会科学是否也能像自然科学一样达到精确化、科学化的水平？这些问题逐渐进入了文学批评家的视野，并在20世纪60年代形成了理论热潮。

在这样的背景下，托多罗夫创作了《〈十日谈〉语法》《奇幻文学导论》等著作，并与热奈特等人一起创办了《诗学》杂志，刊登有关文学理论的文章。《诗学》旨在发扬亚里士多德以降的诗学研究传统，并融入了英美分析哲学与语言学的理论成果，主张研究“文学性”与“诗学功能”，而不是将眼光仅仅停留于“文学”之上。《诗学》反对盲从权威，而力主一种开放的诗学。“它应该照亮那些可能产生文学的旁逸斜出的小路，为那些可能出现的作品减除障碍。”[①] 这种着眼于“可能性”与未来的诗学主张旨在为文学创作以及文学研究赋予新意。此外，《诗学》还主张打破严肃文学与大众文学之间的壁垒，使价值判断淡出文学研究的视野，甚至要在“汽车的保险杠贴条里发现文学”。

因此，我们也就不难理解，为什么一位严肃的文学批评家会着手研究奇

---

① 摘自第一期《诗学》杂志的编者按，虽未署名，但可能由热奈特所作，巴黎：索伊出版社，1970年，第1~2页。转引自Robert Scholes为《奇幻文学导论》英译版所作序言。

幻文学，在传统的批评视域里，奇幻文学毕竟难登大雅之堂。继《〈十日谈〉语法》之后，托多罗夫撰写了《奇幻文学导论》，试图总结出属于奇幻这种文学类型的“语法”。他不仅试图用结构主义理论来研究奇幻这一文学类型，更想通过一种文学类型的研究勾画出普遍意义上文学类型研究的理论轮廓，具有元批评的方法论特征。整部著作逻辑严谨，结构精巧，论述清晰，虽然不乏有争议之处，但仍是一本具有鲜明的独创性与重要意义的理论著作。

《奇幻文学导论》以文学类型研究开篇，强调要以一种科学的态度来研究类型，并以弗莱的《批评的解剖》为反例，破立并举，阐述其理论主张。随后，作者对奇幻这种文类进行了界定。接下来的两章——“怪诞小说与神异小说”以及“诗与讽喻”是对奇幻定义的比较分析，以进一步凸显奇幻文类的区别性特征。第五章“奇幻话语”讨论了奇幻的三大结构性特征，即奇幻的言语、言语行为及句法。接着，托多罗夫用四章的篇幅探讨了奇幻的语义，他称之为奇幻主题，又划为自身主题与他者主题两类分而论之。最后一章是对全书的收束与延伸，题为“文学与奇幻”。

在笔者看来，第一章“文学类型”、第二章“奇幻定义”、第五章“奇幻话语”、第六章“奇幻主题”以及第十章“奇幻与文学”代表了托多罗夫的主要理论主张，笔者在此做一简单概括。

托多罗夫倡导以一种“科学的方法”来研究文学类型，开宗明义地指出：“我们需要发现对一系列文本适用的可操作性原理，而不是针对个别作品的特殊原理。”批评家始终应该意识到，研究对象应该是一个组合系统，然后参与到一项双向的研究之中：“从特殊的作品到普遍的文学作品（或类型），从普遍的文学作品（或类型）到特殊的作品。”随后，托多罗夫以弗莱的《批评的解剖》为例，因为弗莱的基本主张之一便是“文学研究应采取与其他科学研究相同的严谨与精确的态度”。然而，托多罗夫认为弗莱对于类型的划分缺乏合理的逻辑依据与合法性，并且欠缺抽象概括的能力。因此，弗莱并没有实现自己的目标，其理论成果也是值得质疑的。而托多罗夫认为类型研究应该从文学作品的言语、句法和语义层面着手，言语指作品的修辞（言语属性）与叙述视角（言语行为），句法指各部分之间的关系（逻辑关系、时间关系与空间关系），语义指作品的主题，这三个方面也就是所谓的作品的“语法”。接下来，全书分别对这三个方面进行了详细的论述。

在第二章中，托多罗夫给出了奇幻的定义：“奇幻就是一个只了解自然法则的人在面对明显的超自然事件时所经历的犹疑。”而一旦对事件的解释

做出了确定的选择，将导致奇幻滑向另外两类相邻的类型——怪诞（uncanny）小说或者神异（marvelous）小说。通过与不同定义的比较，托多罗夫为奇幻做了更精确的定义："奇幻必须满足三个条件。首先，这个文本必须迫使读者将人物的世界视作真实的世界，并且在对被描述事件的自然和超自然解释之间犹疑。其次，人物也必须体验到这种犹疑；这样，读者的角色可以说被委托于一个人物，而犹疑因此得以表现，并成为作品的主题之一。……再次，基于文本读者必须采用特定的阅读态度：他要拒绝讽喻的和'诗性的'理解。"这三个条件并非是任意给出的，而是对应于托多罗夫在上一章中提出的三大叙事要素：言语、句法和语义。当然，这并非是一一对应的关系，而是互有重叠和交叉。

第五章重点讨论了"奇幻话语"。托多罗夫再次强调："我们假设每一个文学文本都在一个系统内活动，这就暗示了文本的各个组成部分之间有着必然而非任意的联系。"他分别通过"言语""言语行为"及"句法"三个层面来描述这种结构性的联系。言语层面与话语的本身属性相关，在这里指奇幻中的修辞的特定用法：夸张与比喻的修辞只要"还原"至字面义都可以引发奇幻，而"好像""似乎"等惯用语也经常出现于奇幻叙述之中。托多罗夫的结论是，正是语言自身使我们感受到不存在之物，是语言引发了超自然的体验。"超自然的体验成为语言的一个象征，正如修辞性特征一样，成为文学最纯粹的形式。"言语行为与文本的发出者和接受者有关（此处指隐含作者与隐含读者），在此涉及叙述者的问题。托多罗夫指出，很多奇幻文本的叙述者都是"我"，因为"我"既是叙述者，又是人物之一，可以最大限度地混淆真假，使读者陷入犹疑之中。句法层面指文本各部分之间的关系，托多罗夫重点分析了阅读奇幻作品的"瞬时性"与不可逆的时间性特征。奇幻的阅读时间是不可逆的，否则就会大大削弱奇幻的效果。

第六章引出了对"奇幻主题"的探讨，也就是托氏语法结构的"语义"层面。从这一章开始，作者用了四章的篇幅来讨论奇幻的语义，他称之为"所有文学理论中最复杂和最晦涩的问题"，即"如何去言说文学言说了什么"。托多罗夫认为，在文学研究中既不能将文学简化成纯粹的内容，也不能将文学视为纯粹的形式，并且，也不是要在这两者之间找到一个合理的混合比例。他的主张是，"形式与内容之间的绝对性的差异是必须被打破的"。也就是说，不可能脱离形式和结构单纯地讨论内容和意义，意义只存在于系统之中。因此，主题研究并非对作品评论式的解读。作者反对文学批评中的

“感觉论者”，认为这种研究是叙述性的、水平的，无法实现逻辑的纵深感与层次感。按照作品中自我与世界之间或者自我与自身欲望之间的关系，托多罗夫将奇幻主题分为“自我主题”和“他者主题”两类，又称之为“视觉主题”和“话语主题”，并分别在这两个系统中对其进行了探讨。这种高度抽象概括和系统性的论述与主题学派的理论主张形成了鲜明对比，也体现出结构主义理论的典型特征。

在最后一章“奇幻与文学”中，托多罗夫将对奇幻的内部研究（类型的结构）延伸到了对奇幻的外部研究（类型的功能），分别探讨了奇幻的社会功能与文学功能，而他着重讨论的是奇幻的文学功能，也就是奇幻与叙述的关系。托多罗夫发现，创造奇幻的作家往往也更关注故事情节的发展，而这种巧合与叙述的本质是非常相关的。如他所定义，“所有叙述都是位于两种相似然而并不完全相同的平衡状态间的运动”。每个叙述都包含了这种模式：在平衡与失衡、静态与动态之间发展变化。假如一直处于稳定的状态，叙述就有可能崩溃。那么，还有什么比超自然的介入能够更便捷地打破平衡呢？当然，“这种改变可以经由其他途径实现，但毕竟不会这么立竿见影”。可以说，奇幻是叙述的助燃剂。然而，托多罗夫又将奇幻称为“短命的文学”，完全符合其定义的奇幻终结于 19 世纪。接着，以卡夫卡的作品为例，托氏区分了 20 世纪的“广义奇幻”与之前的奇幻文学，其最重大的差异就在于读者已经不再犹疑。这种奇幻“吞噬了整个文本世界，包括读者在内”，在内部实现了真实与虚构的并存与对立，“将可能与不可能调和一处”，托氏认为这就是文学的伟大之处。

从以上概括或许可以一窥托氏的类型研究路径。对于我们之前提出的问题，“如何在一个符号系统中讨论意义？”“人文科学与社会科学是否也能像自然科学一样达到精确化、科学化的水平？”，托多罗夫都一一予以回答。当然，我们不能说这些答案是绝对正确的，关于奇幻的定义是否过于“紧窄”、读者的角色与作用是否还可商榷、奇幻是否已经终结……这些问题都还可另行撰文探讨，但托氏清晰的逻辑性、条分缕析的论述方式以及清楚明白的表述都让人印象深刻，这种切中肯綮、杜绝浮夸、务实求真的为学之道也值得我辈学习。当代的奇幻文学为我们提出了更多的问题与挑战，在托多罗夫的《奇幻文学导论》敞开与遮蔽之处，我们当继续前行。

方　芳

2015 年 6 月于蓉城

目　　录

1　文学类型 ………………………………………………………………（ 1 ）
2　奇幻的定义 ……………………………………………………………（ 16 ）
3　怪诞与神异 ……………………………………………………………（ 30 ）
4　诗与讽喻 ………………………………………………………………（ 42 ）
5　奇幻的话语 ……………………………………………………………（ 55 ）
6　奇幻的主题：引言 ……………………………………………………（ 67 ）
7　自我主题 ………………………………………………………………（ 79 ）
8　他者主题 ………………………………………………………………（ 93 ）
9　奇幻主题：总结 ………………………………………………………（106）
10　文学与奇幻……………………………………………………………（118）
参考文献…………………………………………………………………（132）

1　文学类型

“奇幻”是对某一文学类型的命名。当我们从类型的角度来考察文学作品时，我们就参与了一项特殊的工作：我们需要发现对一系列文本适用的可操作性原理，而不是针对个别作品的特殊原理。我们在奇幻类型的语境中研究巴尔扎克的《驴皮记》，和我们研究这本书本身，或者研究巴尔扎克全集，或者在现代文学的语境中去研究它，差别都是非常明显的。因此，类型的概念对于接下来的讨论是基础性的，即便这一工作表面上看起来与奇幻本身并不相干，我们也必须首先澄清和界定这一概念。

一旦涉及类型这一概念马上会引发若干问题；幸好，只要我们能够对其加以清晰的阐述，一些问题便不成其为问题。第一个问题是：在尚没有研究过（或至少阅读过）某一类型下的所有作品时，我们是否有权讨论这一类型？提出这一问题的研究生可能同时会指出，包含在奇幻某一种类下的作品就多达数千部。假如是这样，我们只会看到这样的景象：这个勤奋的学生成天埋首于书堆，以日均三本书的速度阅读，并且，使他感到困扰的是，由于新作不断问世，他注定无法读完所有作品。而科学的研究方法首要的特征之一就是，我们无须在观察某一现象的所有个案之后再对其作出描述，科学方法是通过演绎来推进的。实际上，我们只需要处理相对有限的个案就能演绎出一个一般性的假设，然后再根据其他个案验证它，根据需要，我们可能会修正（或推翻）这一假设。而无论研究了多少现象（在这里，我们指的是文学作品），我们都无法从这些现象推论出一般的规律；最终起作用的是理论的逻辑关系，而不是观察对象的数量。就像卡尔·波普尔（Karl Popper）说过的：

> 从逻辑的视角来看，无论我们观察了多少个案，也没有明显的证据表明我们可以从个案中推断出一般规律。因为所有由此得出的推论通常都是错误的，就像我们无论观察了多少只白天鹅，也不能

证明所有天鹅都是白的。[1]

当然，基于对有限数量天鹅的观察所做出的假设也告诉我们，白色作为天鹅的某种结构特征也可能是完全合理的。从天鹅回到小说，这一普遍的科学真理不仅适用于类型研究，同样也适用于对某个作家全部作品的研究，或者对于某一特殊时期作品的研究，等等。让我们把读完所有作品的想法留给那些没有其他办法可想的人吧。

第二个问题涉及类型的覆盖层级。只有少数类型（例如，抒情诗、史诗、戏剧）抑或有更多类型存在？类型的数量是有限的还是无限的？俄国形式主义者倾向于一个模棱两可的答案。托马舍夫斯基（Tomashevsky）认为：

> 文学作品被分为几大类，接着又可细分为若干亚类。这样，从大类到亚类，我们就从抽象的层级降至对具体的、历史的特征进行考察（拜伦的诗歌、契诃夫的短篇小说、巴尔扎克的小说、宗教颂诗、普罗诗歌），甚至再到具体的作品。[2]

这段话解决了一些问题，但却带来了更多的问题，我们很快还会回过头来讨论。但我们认同这样的观点，即存在涵盖不同层次的类型，但我们所持的立场限定了这一概念的内容。

第三个问题是关于审美的。有人认为，谈论类型（悲剧、喜剧等）是没有意义的，因为艺术作品之所以拥有独一无二的价值，取决于其区别于其他作品的独创性，而不是它与其他作品雷同的部分。如果我喜欢《巴马修道院》，那并非因为它是一部小说（类型），而是因为它是一部区别于其他所有小说的小说（一部独立的作品）。这种反应为我们的观察对象添加了一种罗曼蒂克的态度。这一立场严格说来并不算错误，只是它与我们所讨论的主题并不相关。我们当然可以因为这样或那样的原因喜欢一部作品，但这并不是我们将其界定为一个研究对象的原因。研究的动力并没有必要支配研究最终所采用的形式。审美问题是普遍的，在这里我们不必解决它，并非因为它不存在，而是它越出了我们目前所采用的方式。

然而，这一相同的问题可以用不同的概念表述出来，使它变得更加难以

---

① K. 波普尔：《科学探索的逻辑》，纽约：基础读物出版社，1959年版，第27页。

② B. 托马舍夫斯基：《主题》，载《文学理论》，巴黎：索伊出版社，1965年版，第306～307页。

反驳。类型（或种类）的概念是从自然科学处借用而来的。并且，结构主义叙述学的先驱弗拉基米尔·普洛普（Vladimir Propp）正是在研究中应用了植物学或动物学中的类推法，这并非偶然。但如今，当“类型”（genre）和“种类”（specimen）分别被应用于自然生物或是思维产物时，它们的含义是有质的差异的。在前一种情况下，新样本的出现并不一定能改变种类的特征，因此，新样本的特质多半可以完全从种类的模式中推演出来。如果我们对老虎这一种类很熟悉，我们便能推论出单个老虎的特质，而一只幼虎的诞生并不会改变这一种类的定义。单个有机体在进化过程中对于种类的影响是微乎其微的，我们在考察中可以忽略不计。与此类似，在语言表达中（虽然不一定那么严格），一个独立的句子不会改变语法，而语法则必须能够使我们推导出这一例句的特质。

然而，在艺术或科学的王国中，情况却并非如此。在这里，进化以完全不同的节奏进行：每一部[①]作品都可以改变一定的作品之和，每一个新的样本都可以改变种类。可以说，在艺术中我们所面对的语言的任何表达形式在出现之初都不符合语法。更确切地说，只要一个文本使我们之前的概念发生了改变，那么我们就认定它在文学或科学的历史上具有标志性的地位。不符合这一条件的文本将自动归入另一类别，一种即所谓“流行”或“大众”文学，另一种是学校的作业或者非原创性的练习（我们很容易联想到对手工艺品的比较，一种是唯一的，另一种是机械复制的批量生产）。再回到我们的主题，只有“大众”文学（侦探小说、连载小说、科幻小说等）类型的意义可以与自然科学中类型的意义相当，因为在这个意义上，类型的概念不适用于严肃的文学文本。

这一立场迫使我们对自己的理论假设做出清晰的表述。在处理任何属于“文学”的文本时，我们必须考虑双重的需求。首先，我们必须意识到，这个文本共享所有文学文本的特质，或者共享文学子集合（更确切地说，我们称之为类型）的特质。在如今，如果还认为作品中的所有成分都必须是原创的，一部崭新的作品应当出自个人的灵感，一项创作应当与之前的任何作品毫无关联，这种观点将是不可思议的。其次，我们必须清楚，一个文本不仅是一个预先存在的组合系统（由所有潜在的文学作品构成）的产物，它还是这个系统的变形。

① 原文为斜体，下同。

然后，我们才能说，任何文学研究都参与了一项双重运动：从特殊的作品到普遍的文学作品（或类型），从普遍的文学作品（或类型）到特殊的作品。合理的做法是在某一时段更强调差异性或者相似性，即要确保哪一种活动更具优先性。再则，语言的本质即在抽象及“普遍”层面上运动。个别现象无法存在于语言之中，于是我们对某个文本特性的表述便自动成为对类型的描述，而类型的独特性在于，目前所讨论的这一文本是它最初的也是唯一的例证。任何对文本的描述都要借助语词的手段，基于这一基本事实，我们对文本的描述便成为对类型的描述。并且，这并非一个纯理论性的论断；在文学史上，但凡后来者模仿前人的独特原创，这样的例证就会重复出现。

那么，如克罗齐（Croce）倡议的“抵制类型的概念”便不再成其为问题了。一方面这种抵制意味着对语言的放弃，当然也无法被表述；另一方面，我们要重视某个理论所呈现出的抽象程度以及这种抽象物的地位，看它是否会带来任何真正的发展。这种发展将在某一类型的体系中持续存在，这个体系就建立在这种发展之上，并通过它赖以维系。

事实上，文学目前仍是拒绝被划类的。十年前，莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot）写道：

> 只有一种书是重要的，它远离类型，远离任何标签（散文、诗歌、小说、报告文学），它拒绝被归类，也拒绝被定位并规约它的形式。一本书不再属于一种类型，每本书都从文学中生发，仿佛文学在一般性的层面预先掌握了秘密与法则，而这足以确保写就的文本葆有作为书的真实性。[《未来之书》(*Le Livre à Venir*)][1]

那么，为什么还要提这些过时的问题呢？热拉尔·热奈特（Gérard Genette）做出了完美的解答：“文学话语由不同结构产生并发展，之所以文学话语能够逾越结构正是因为它由结构而来。即便是在今天，在文学语言以及形式的领域内，情况依然如此。”[《辞格Ⅱ》*Figures*，Ⅱ][2] 既然存在逾越，标准就必须是清晰的。而且，当代文学也无法完全免除一般性的特征，只不过这些特征无法与过去代代相传的文学理论中的概念相对应而已。我们自然不必勉强沿用这些概念，事实上，目前越发需要扩展理论性的种类以适用于当代的作品。更一般而言，没能认识到类型的存在就相当于声称一部文

---

① M. 布朗肖：《未来之书》，巴黎：伽利玛出版社，1959 年版，第 243~244 页。

② G. 热奈特：《辞格》Ⅱ，巴黎：索伊出版社，1969 年版，第 15 页。

学作品与现存的任何文学作品毫无关联。类型为一部作品所呈现出的与整个文学领域的关系提供了精确的匹配点。

为了能够更进一步深入，我们要选择一个当代的类型理论做更细致的审查。这样，从单个模型出发，我们就更容易明白哪些有益的原则可以引领我们的研究，而哪些风险是需要我们规避的。但当我们推进研究的时候，我们也许会用自己的话语创造出新的原则，也许也会不时遭遇未能预计的阻碍。

我们将要详细探讨的类型理论是诺思洛普·弗莱（Northrop Frye）集中表述在《批评的解剖》（*Anatomy of Criticism*）一书中的。这一选择也并非任意的，弗莱在当今英美批评流派中占据着领先的地位，而且他的这本著作无疑是第二次世界大战以来最引人注目的批评论著之一。《批评的解剖》既是一本关于文学（也就是关于类型）的理论著作，同时又是一本关于批评的理论著作。更确切地说，这本书由两类文本组成，一种是理论性的（引言、结论、第二章："伦理批评：象征的理论"），另一种则更具描述性。弗莱提出了四种类型体系。然而，若要理解这一体系，我们就无法将其从整体中剥离出来，所以我们将从理论的部分开始讨论。

以下是其理论的主要特征：

1. 文学研究应采取与其他科学研究相同的严谨与精确的态度：

> 如果批评存在，那么它必然是对文学的一种检验，检验是否能从一项在文学领域内的归纳调查推导出一个概念性的框架……批评中存在的科学的元素可以使批评区别于文学的寄生关系，同时也区别于牵强附会的批评态度。①

2. 这一最初的假定带来的结果是，在文学研究中应消除对研究对象的任何价值判断，弗莱在这一点上非常严格。我们或许可以放宽他的论断，认为价值判断可以在诗学领域占有一席之地；但一旦涉及价值判断，将使问题复杂化并且毫无意义。

3. 文学作品，正如一般意义上的文学，构成了一个体系，体系中的一切都绝非偶然。或者用弗莱的原话来说："任何科学都必须首先假定这种归纳跃进，即对整体一致性的假定。"②

4. 共时性应与历时性相区别：文学分析要求我们在历史中放置共时性

---

① N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967年版，第7页。

② N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967年版，第16页。

的试水点，而在这个过程中我们必须从寻找体系着手。正如弗莱在《同一的寓言》（*Fables of Identity*）中写道：“当一个批评家在处理一部文学作品时，最自然的事莫过于冷冻它，忽略它在时间中的活动，并且把它视为一个由字词构成的已完成的模型，这一模型的所有部分都共时地存在着。”①

5. 文学文本并不会像日常用语中的语句那样与“世界”建立起指涉性的关系，文学文本仅仅“代表”自身。从这个角度来看，文学与数学更加相似，而不像普通的语言。因为文学话语无所谓真假，它只需对自己的前提有效。“与纯粹的数学家一样，那些诗人只需和自己的假定性条件保持一致，并不用依靠描述性的事实。”② “……与数学一样，文学是一种语言，这种语言自身并不代表真实，虽然它可能会提供很多表现真实的方式。”③ 因此，文学文本是一种同义反复：它指向它自身，“诗歌中的象征首先意味着它自身与诗歌的关系”④。假如追问一个诗人其作品中任意一个元素的意义，他只能回答：“我想要它成为构成全诗的一部分。”⑤

6. 文学从文学而非从现实中创生，无论这现实是物质的抑或精神的；每一部文学作品都依循惯例而来。“一首诗歌只能从其他诗歌中产生，一部小说只能从其他小说中产生。”⑥ 在另一部著作《有教养的想象力》（*The Educated Imagination*）中，弗莱还提到：“文学塑造了它自己，而无法通过外部的途径来塑造。”⑦ “……文学中所有的新事物都由旧事物改造而来……在文学中，自我表达从未存在过。”⑧

所有这些思想都并非完全的原创（虽然弗莱并没有给出出处）：这些思想一方面可以在马拉美（Mallarmé）或者瓦莱里（Valéry）那里找到，同时可以在延续其传统的法国现代批评潮流［布朗肖（Blanchot）、巴特（Barthes）、热奈特］中找到；另一方面，大量的思想还见诸俄国形式主义学家；最后，还可以在例如 T. S. 艾略特（T. S. Eliot）等作家的身上找到。这些观点的总和适用于文学研究及文学本身，可以构成我们研究的起

---

① N. 弗莱：《同一的寓言》，纽约：哈考特布雷斯世界出版社，1961 年版，第 21 页。
② N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967 年版，第 76 页。
③ N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967 年版，第 354 页。
④ N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967 年版，第 80 页。
⑤ N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967 年版，第 86 页。
⑥ N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967 年版，第 97 页。
⑦ N. 弗莱：《有教养的想象力》，布鲁明顿：布鲁明顿大学出版社，1964 年版，第 15~16 页。
⑧ N. 弗莱：《有教养的想象力》，布鲁明顿：布鲁明顿大学出版社，1964 年版，第 28~29 页。

点。然而这些也与我们的类型研究关系不大，还是让我们转向弗莱书中最直接让我们感兴趣的部分。弗莱建立了几组大的分类，贯穿了整部《批评的解剖》（我们必须记得，这部著作是由之前散在的作品构成的），所有这些分类都可以细化为类型（虽然，弗莱仅仅将"类型"这个术语应用于其中一组分类）。我并不打算在此详细探讨这些分类，我将集中于纯粹的方法论层面，仅仅讨论其分类的逻辑清晰度，而忽略他的例证。

1. 第一种划分界定了"小说的模式"。这些模式由作品中的英雄与我们自身或者与自然法则的关系构成，共有五种：

ⅰ英雄天生便优于读者和自然法则。这种类型被称为神话。

ⅱ英雄在一定程度上优于读者和自然法则。这种类型被称为传奇或英雄传说。

ⅲ英雄在一定程度上优于读者，但不能超越自然法则。这是高模仿类型。

ⅳ英雄与读者平等，不能超越自然法则。这是低模仿类型。

ⅴ英雄劣于读者。这种类型被称为反讽。①

2. 另一个基础性的分类是关于逼真性的。在这里，文学的两极由两类叙述构成，一类是似真的叙述，而在另一类叙述中，什么事都有可能发生。②

3. 第三种分类强调了文学的两大主流：一种是喜剧，使英雄与社会和谐共处；另一种是悲剧，使英雄孤立于社会。③

4. 弗莱最重要的分类应该是他对原型的界定。基于现实与理想之间的对立，他一共区分了四种原型［用弗莱的术语来说，是四种主题（mythoi），与"原型"同义］。接下来，弗莱描绘了这几种原型的特性：传奇（基于理想）、反讽（基于现实）、喜剧（包含从现实到理想的转变）、悲剧（包含从理想到现实的转变）。④

5. 下一种分类，严格来说是按照作品所预期的读者/观众类型来决定的。这些类型是：戏剧（用于表演的作品）、抒情诗（用于演唱的作品）、史

---

① N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967年版，第33～34页。
② N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967年版，第51～52页。
③ N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967年版，第54页。
④ N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967年版，第158～162页。

诗（用于吟诵的作品）、散文（用于阅读的作品）。[1] 并附加说明：“口传史诗的主要特征是片段式的、连续的虚构作品。”[2]

6. 最后一种分类基于认知和私人（intellectual and personal）、内倾与外倾（introvert and extrovert）的区别而划分，可以用表 1 来表示：

表 1

	认知的（intellectual）	私人的（personal）
内倾（introvert）	自白（confession）	浪漫故事（romance）
外倾（extrovert）	剖析（anatomy）	小说（novel）

这些便是弗莱所做的一些分类（我们也可以说，是一些类型）。他的勇气是显而易见且值得嘉许的，我们还需要看看他做出了什么贡献。

I

我们首先要谈论的是最简单的话题，是基于逻辑的，差不多属于常识性问题（这对于奇幻研究的作用即将在之后表现出来）。弗莱的划分并不具有逻辑一致性，无论是它们彼此之间或是就单个类型而言。维姆萨特（Wimsatt）对弗莱的批评非常中肯，弗莱的两大主要的分类，即以上总结的第一类和第四类是无法并列一处的。由于其内部的不一致，即便我们只对第一类分类做粗略的分析，这种不协调也会马上显现出来。

在这一分类中，英雄这个成分同时与读者（“我们”）和自然法则相比较。同时，英雄与其他成分的关系（优势性）甚至在质（天生的）和量（在一定程度上）之间相比较。而且，假如我们用图表的形式将这一分类表示出来，我们将会发现许多可能的组合在弗莱的列举中并不存在。直接一点说，这里存在着不对称性：只有一组分类中体现出英雄的劣势，与其他三组分类中英雄的优势相对应；并且，与量相反的质的差别也只出现了一次，而质的差别在每一组分类中都是可能存在的。当然，我们也可以加上一些限制，减少可能的分类的数量，以避免这种不一致性。比如，在讨论英雄与自然法则关系的时候，我们可以认为这是整体与其中某个元素的关系，而不是将其视为两

① N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967 年版，第 246～250 页。
② N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967 年版，第 249 页。

个元素之间的对比。那么，假如英雄是顺应自然法则的，就不会再出现质与量的对比。同样，我们可以说明，英雄无法超越自然法则但可以优于读者，但反之则不成立。这些附加的条件可以使我们避免不一致性，但对此我们必须加以明确表述，否则我们将会因为引入了一个不甚清晰的系统而停留在信念的层面，甚至是迷信的层面。

我们所提出的批评意见可能招致的异议是：如果说弗莱从理论上十三种可能的类型中仅仅列举了五种，那是因为这五种类型是确实存在的，而其余八种是不存在的。这一观点引出了关于“类型”这个词的两种意义的重要区分。为了避免可能的混淆，我们假定一种是历史类型，另一种是理论类型。第一种由对文学现实的观察而来，第二种则由理论秩序推导而来。我们在学校学习的类型多半都是历史类型：我们得以了解经典悲剧，是因为法国存在与此种文学形式相匹配的作品。此外，我们在古典诗学著作中可以找到关于理论类型的例证。比如，狄奥美迪斯（Diomedes）在 4 世纪沿袭柏拉图（Plato）的做法将所有作品分为三类：只有叙述者发言的、只有人物发言的以及两者都发言的。这一分类并非基于对文学史上已知作品的比较（就像历史类型那样），而是基于一个抽象的假设，即认定发言的表演者是一部文学作品中最重要的元素，而且根据这一表演者的性质，我们可以做出逻辑上数量一定的理论类型划分。莱辛（Lessing）采用同样的方式提前对讽喻短诗的亚类进行了“计算”，他认为讽喻短诗包括期待类与解释类：“显然，讽喻短诗也许只有两个亚类，第一种使读者期待但并不提供解释，第二种提供解释但并没有使读者期待。”

我们目前所讨论的弗莱的系统，正像古代诗学家或者莱辛的理论，是由理论类型而并非历史类型构成的。系统中的类型数量是一定的，这并非是因为更多的类型未被发现，而是因为系统的原理规定了这一数量。因此，我们有必要从列举出的类型中推导出所有可能的组合。甚至，假如某种组合尚未被验证过，我们在描述时反而需要更加慎重。就像门捷列夫（Mendeleev）系统可以描述尚未被发现的元素的特性一样，我们也可以在系统中描述尚未出现的类型的（也即作品的）特性。

对于这一最初的结论，我们还要加上两条备注。首先，所有关于类型的理论都建基于对作品的概念和看法，一方面包括了一定数量的抽象性质，另一方面包括了一定数量的统摄这些性质之间联系的规律。狄奥美迪斯将类型分作三类，是因为他假设在作品内部存在着某种特质，即某个发言的表演



者；并且，正因为他基于这一特质进行分类，他将证明这一特质是最重要的。同理，如果弗莱将他的类型划分建立在英雄与读者自身之间的优势或者劣势的关系基础上，那是因为他认为这种关系是作品的要素之一，并且是基础性的要素之一。

接下来，我们将对理论类型进行进一步划分，对“基本类型”及“复杂类型”做一个探讨。前者可以由单一特征的在场或不在场来界定，比如狄奥美迪斯的分类；而后者则由几种特征的共存来界定。举例来说，我们可以综合以下几个特性来定义“十四行诗”这个复杂类型：（1）关于韵律的惯例；（2）关于音步的惯例；（3）关于主题的惯例。这一定义将韵律、音步和主题作为理论前提（换句话说，这是关于文学的全部理论）。显而易见，历史类型是复杂理论类型的组成部分。

Ⅱ

我们先是注意到弗莱分类在形式上的不一致性，接着我们的注意力就会从逻辑形式转向内容方面。弗莱从未厘清他对作品的概念（而在我们看来，这恰好是一开始进行类型划分的重点所在）的认识，并且几乎没有花费笔墨对其分类做理论上的探讨，那就让我们来代替他完成这项工作吧。

首先，让我们列举一些弗莱的分类：优于/劣于，逼真的/奇幻的，和谐的/排斥的（与社会的关系），现实的/理想的，内倾的/外倾的，认知的/私人的。很明显，这些分类从一开始就非常任意，为什么是这些而不是其他种类更有益于描述一个文学文本呢？我们很想找到一个严密的合理论证以支持这样分类的重要性，但根本无迹可寻。再者，我们发现这些分类都有一个共同的特征，那就是它们的非文学性。这些分类都是从哲学、心理学或是社会伦理学那里借用而来的，还有的既不属于哲学又不属于心理学。这些术语要么带有某种特殊的、严格的文学意义，要么就只能使我们远离文学；但由于我们无法找到任何对于文学意义的说明，我们便只能按照后一种方式来理解。于是，文学便只能成为哲学范畴的注脚。那么，文学的自主性便非常值得讨论。至此，弗莱再一次与自己之前明确提出的理论原则背道而驰。

即便这些范畴仅仅适用于文学，依然需要对它们做进一步的解释。难道“英雄”是一个我们可以直接讨论的自明的概念吗？这个词的确切含义是什么？“逼真性”又是什么呢？难道它的对立面（奇幻）仅仅指故事中的人物

“无所不能”① 吗？此外，弗莱给“逼真性”加上了一条解释，但这种解释却与这个词的基本含义相对。他认为，“即便是最初级的画家也知道，当大众要求图画与某物相似时，他们实际需要的却恰恰相反，他们要求的不过是要与自己所熟知的绘画惯例相似罢了”②。

Ⅲ

假如更进一步分析弗莱的理论，我们会发现另一个虽没有明确表述但在其整个体系中起主导作用的观点。以上我们所批评的几个问题都还能在不改变体系本身的情况下加以调整，我们可以避免逻辑上的不一致性，并且为所选的分类寻找一个理论基础。然而目前这一观点所造成的后果会更加严重，弗莱的这一基本抉择明显违背了结构主义者的立场，与荣格（Jung）、加斯东·巴什拉（Gaston Bachelard）、迪朗·吉尔伯特（Gilbert Durand）所建立的传统背道而驰（虽然他们的思想不尽相同）。

弗莱的这一观点是：文学现象形成的结构可以在这些现象层面上得以体现，即这些结构是可以被直接觉察到的。相反，列维-斯特劳斯却写道：“社会结构这个概念并不与经验性的事实相关，而是与根据此事实建立的模型相关，这是最基本的准则。”③ 简言之，在弗莱看来，森林与海构成了一种基本结构；而对于结构主义者而言，这两种现象体现出一种抽象的结构，这一结构是一种心理构成，并且是彼此对立的，比如静态与动态。因此，我们便不难看出，为什么四季、一天中的四时或者四元素在弗莱的理论中显得如此重要，他在自己的导言中对巴什拉的一段话表示赞同，认为“土、空气、火和水仍然是并且始终是想象经验的四要素”④。如果说结构主义者的“结构”首先是一条抽象的原理或规则，弗莱的“结构”则仅仅是对空间的排列。弗莱对这一点有过清晰的表述：“思维的‘结构’或者‘体系’总是能用图表形式简要表现出来，实际上这两个词在某种程度上就是图表的同义词。”⑤

一种假设并不一定需要论证，但我们可以通过应用之后所产生的结果来

---

① N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967 年版，第 51 页。
② N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967 年版，第 132 页。
③ C. 列维-斯特劳斯：《结构人类学》，巴黎：普隆出版社，1958 年版，第 295 页。
④ N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967 年版，第 vii 页。
⑤ N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967 年版，第 335 页。

衡量其有效性。假如我们无法理解形式的构造，那么我们对形象层面所做的讨论就只能是与其自身近似的。我们只能讨论可能性，而无法处理必然性与不可能性。回到我们刚才讨论的这个最基本的种类，我们发现森林和海洋可能通常是相对的，可以形成一种“结构”，但它们并不一定总是相对的。而静态与动态则一定是相对的，可以由森林与海洋的相对获得验证。文学结构就是由严格的规则构成的众多体系，只有它们的表现形式是与可能性相关的。如果我们在显而易见的形象层面寻求结构，我们就否定了所有确定的知识。

而弗莱却是这样做的。我们在《解剖》一书中最常见到的词就是类似“通常”这样的词。例如：

> 这种神话*通常*与一场洪水相关，一般象征着一个循环的开端和结束……英雄在婴儿时期*通常*被置于方舟*或者*箱子中，漂在海上……在陆地上，婴儿*也许*会被从某个动物那里拯救出来，*或者*被某个动物拯救……[①]*最常见的*场景是山顶、岛屿、塔、灯塔还有梯子或者楼梯……[②]他*也许*是一个鬼魂，例如哈姆莱特的父亲；*或者也许*不是人，只是一种看不见的力量，只能看见它所产生的影响……在复仇型的悲剧中，通常会有一个事件先于行动出现，而正是这个行动造成了悲剧。[③]（斜体由作者注）

从其他方面来看，这种认为结构可以直接被表现的观点也是行之不远的。首先，我们必须注意到弗莱的理论仅仅是一种分类学，只是一种划分（弗莱这样清楚声明过）。而申明构成一个整体的各个元素可以被划分仅仅是一种最软弱无力的假设罢了。

再者，弗莱的《解剖》始终在做一个编目，无数的文学形象都可以被放进来。但是编目充其量只是获取知识的手段之一，而不是知识本身。甚至，我们可以认为，一个只懂得分类的人是无法很好地进行理论批评的，他的分类之所以是任意的，就是因为这种分类并没有建基于一个清晰的理论。这有点像林奈分类法之前对于生物所做的一些分类，比如创建出一个目录，包含所有会抓挠自己的动物……

---

① N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967年版，第198页。
② N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967年版，第203页。
③ N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967年版，第216页。

弗莱曾说过文学是一种语言，如果我们赞同这一点，我们就会期望这个批评家在批评时应该像一个语言学家。但是，《批评与解剖》的作者却使我们想起了19世纪的方言词典编纂者，他们在偏僻的村庄搜寻那些罕见或者鲜为人知的词语，而即便他们搜集了成千上万的词语，我们仍然无法获知关于某种语言的功能性原理，哪怕是最基础的。这些方言搜集者的工作并非一无是处，但这的确会把人引入歧途，毕竟语言是一种系统，而并不是储存字词的仓库。要了解这个系统，我们从最普通的字词和最简单的句子入手就已经足够了。即便是在批评中，我们也不一定非要具备类似诺思洛普·弗莱的广闻博见才能触及文学理论最核心的问题。

我们已经离题太远，这对于我们在文学类型下研究奇幻来说已经用处不大，就此打住。不过，这一讨论至少使我们可以得出以下结论：

1. 任何关于类型的理论都基于对文学作品本质的假设。所以我们必须在一开始就表明自己的出发点，即便随着研究的进展我们可能会抛弃它。

简言之，我们应该区分文学作品的三个方面，它们是语句方面、句法方面以及语义方面。

语句方面研究构成文本的具体句子。我们会发现两类问题，一类与话语本身的属性相关，另一类与话语的行为相关，与发出文本和接收文本的人相关。这里的发出者或接收者是文本中隐含的意象，并不是指实际的作者或读者（目前，这类问题被归于“视角”之下研究）。

通过对句法的研究，我们解释组成文本的各部分之间的关系（之前的说法是“成分”）。这些关系可以被分为三类：逻辑关系、时间关系以及空间关系。①

还剩下语义方面，或者可以将其称为文学文本的“主题”。首先申明，对于这个方面，我们不做一般性的假设，因为我们不知道该如何对文学主题进行分节。当然我们还是可以假设存在一些普遍的文学语义场，包括一些经常随处出现的数量有限的主题，这些主题的变形和组合形成了目前众多的文学主题。

文本的这三个方面通常呈现出复杂的相交关系，只是在分析中，我们将其孤立开来讨论。

---

① 关于文学作品中语句和句法的详细论述，详见T. 托多罗夫《观点》一文，收录于《诗学》杂志，由巴黎索伊出版社于1968年出版。作者注。

2．我们一开始还要决定将在何种层面上讨论文学的结构。我们决定建立一种抽象而独立的结构、一个精神的体系，在这一层面上建构一个系统，将所有文学世界中马上就能观察到的元素都考虑进来，并作为其例证。这是我们与弗莱的观点最基本的差异。

3．必须对类型的概念进行限定。首先，我们已经设置了历史的和理论的这两种相互对立的类型。我们通过对文学现象的观察总结出历史类型，通过对文学理论的推演得出理论类型。其次，在理论类型内部，我们又区分了基本类型和复杂类型。前者由单个结构特征的存在与否来界定，后者由复合结构特征的存在与否来界定。可以确定的是，历史类型是复杂理论类型的一个子集。

我们在弗莱的分析上停留了太久，在结束讨论的同时，我们必须在此基础之上陈述一个更为普遍以及更为严谨的观点，描述任何关于类型研究的目标和界限。这一研究必须始终满足两种规则的要求：实际的和理论的，经验的和抽象的。我们由理论推演出的类型必须通过文本来进行验证，如果我们的推论无法和任何文本匹配，我们就走了岔路。此外，我们的理论必须能整合已经在文学史中存在的类型，否则我们就会囿于从一个世纪到另一个世纪的偏见。我们可以假想一下，文学史上认为存在喜剧这一类型，但实际上却是一个纯粹的幻觉。因此，类型的定义将在对现象的描述和抽象理论之间不断摇摆。

这是我们的目标，但假如更进一步审视这个问题，我们便会怀疑自己是否能达成这些目标。首先考虑第一条要求：理论与现象相符合。我们已假设将包括类型在内的文学结构定位在一个抽象的层面上，以区别于具体的文本。我们只能说某个既定的文本证实了某一类型，而不是说类型存在于文本之中。然而，这种在抽象与具象之间的匹配关系是具有一定概率的。换句话说，并不一定存在一个忠实体现出它所属类型的文本，这只是一种可能的情况。也就是说，任何对文本的考察都无法严格证实类型理论的有效性。如果有人跟我说：某一文本并不匹配你所提出的任何类型，因此你的分类是错误的。我可以这样反驳：你这个“因此”是站不住脚的，因为文本并不一定要符合分类，而只是一种结构性的存在。比如，一个文本可以表现不止一种分类和类型。由此，我们步入了一个经典的方法论僵局：我们如何才能证明类型理论在对象描述上是失败的呢？我们对于弗莱的责难看起来适用于任何论著，包括我们自己的。

接下来考虑另一个要求：已知类型与理论的一致性。对理论的测试并不比对经验的测试简单，风险的性质也不同：我们的分类将使我们超出文学领域。比如，任何关于文学主题的理论（迄今为止，总是这样）都倾向于将这些主题压缩至分类的集合，而这些分类都是从心理学、哲学或社会学那里借用而来的（例如弗莱）。就算这些分类是从语言学借用而来，情况也没有根本性的不同。再者，一个基本的事实是，我们必须采用普通语言来言说文学，那么我们也就暗示了文学承载的内容可以通过其他手段说明。但如果这是确凿无疑的，文学为什么还会存在呢？文学存在的唯一理由是它道出了非文学语言没有以及无法说出的东西。因此，一些最优秀的批评家也想同时成为作家，以避免非文学对于文学的暴力。然而，这一努力却是徒劳的。即便是重新创作了一部文学作品，也无法与之前那部相匹敌。文学言说只有文学能够言说之物。尽管评论家竭尽全力对一个文学文本发表意见，他仍然言之无物，因为正是文学的存在暗示了它无法被非文学取代。

我们不必对这些怀疑论的反思感到丧气，但我们必须对无法逾越的限制保持清醒。认知的目标是求得近似的而非绝对的真理。假如描述性的科学声称道出了“绝对的”真理，那么它将没有立足之地（的确，当所有大洲都已经被正确描述之后，某种形式的自然地理学便消失了）。这似乎有点矛盾，但不完善正是存在的保证。[①]

---

① “交流与相似性的法则正是生活的内容与动力，绝对的完美只存在于死亡之中”，弗里德里希·施莱格尔在《论诗》中曾这样说过。作者注。

2　奇幻的定义

阿尔瓦洛（Alvaro）是卡佐特（Cazotte）《魔鬼恋人》（*Le Diable Amoureux*）中的主人公，他与一个女子生活了两个月，然而他觉得这个女子是恶魔，即便不是魔鬼本人也是魔鬼的心腹。这名“女子”最初现身的方式便清楚地暗示她来自另一个世界。然而，她显而易见的人类的行为（更确切地说是女性的举动）以及她真实的伤口又似乎在证明她只是一个女人，一个恋爱中的女人。当阿尔瓦洛问她来自何方时，碧昂蒂妲（Biondetta）回答道：“我是一个女神，并且法力高强……”① 但是女神真的存在吗（“我不明白你在说什么，”阿尔瓦洛继续说道，“但又该如何解释我的整次历险呢？我不断告诉自己，这就像一场梦，可是这的确也是凡人的生活呀。一定是我比其他人更富于幻想罢了……什么是真的？什么又是假的？”）？②

于是阿尔瓦洛犹豫了，他（以及读者）想知道发生在他身上的到底是真有其事，即身边的这些都是现实（在这一现实中女神是存在的），抑或这仅仅是他的幻觉，以梦境的形式呈现出来。过后，阿尔瓦洛被这个“可能”是魔鬼的女子引诱并与之同床，对于这一不测的恐慌使他再次问自己：“我睡着了吗？如果这一切都只是一场梦该有多好啊！”③ 之后他母亲也有同样的反应：“这个农庄和里面的人都是你梦见的。”④ 这种模棱两可一直持续到这场冒险的最后：是现实还是梦境？是真实抑或幻觉？

正是这种模棱两可使我们触及了奇幻的核心。在我们所了解的确实属于我们的世界，一个并没有魔鬼、女神或是吸血鬼存在的世界里，却发生了我们所熟悉的此世界的法则无法解释的事件。经历这个事件的人必须从两种可能的解释中选择其一：他或者是产生了幻觉或是幻想，而这个世界的法则依

---

① J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第198页。
② J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第200～201页。
③ J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第274页。
④ J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第281页。

然固我；或者这个事件的确发生了，它是现实的组成部分，只是这部分现实为我们所不知的法则操纵着。魔鬼或者是一种幻觉，是想象之物；或者他的确存在，就像其他生物一样，只是我们很少遇见他罢了。

奇幻会贯穿这种不确定性的始终。一旦选择了这种或者那种回答，我们将使奇幻变成与之相邻的类型，即怪诞或者奇迹。奇幻就是一个只了解自然法则的人在面对明显的超自然事件时所经历的犹疑。

因此，奇幻的概念将通过与现实以及与想象的关系来界定。奇幻与想象的关系值得我们继续深入探讨，不过我们将把这一讨论留到最后一章中。

这至少来说是一个原创的定义吧？但我们发现在 19 世纪已有这样的定义，虽然表述有所不同。

首先，在俄国哲学家和神秘主义者弗拉基米尔·索罗维耶夫（Vladimir Solovyov）的著作中就出现过关于奇幻的定义："在纯粹的奇幻中，通常会对某个现象做出一种简单的解释，这种解释是外在的和形式上的，完全没有内在的可能性。"① 这里存在着可以用两种方式解释的怪诞现象，一种是自然的因素，一种是超自然的因素。在这两者之间可能产生的犹疑造就了奇幻的效果。

几年过后，专门创作灵异故事的英国作家 M. R. 詹姆士（M. R. James）采用了本质上相同的说法："偶尔有必要为自然的解释留一个换气孔，但我必须强调，这个孔应该小到漏不了气。"② 这样，两种解决途径再次成为可能。

更近的还有来自德国学者奥嘉·黎曼（Olga Riemann）的解释："主人公持续而明显地感受到现实和奇幻两种世界之间的矛盾，并且对于周围超凡的现象感到惊奇。"我们可以将这一清单无限地列下去，但还是先让我们来关注一下前两个定义与第三个定义的区别。在前两个定义中，是读者在两种可能性之间犹疑；而在第三个定义中，感到犹疑的却是人物。之后我们还将讨论这一区别。

我们还必须注意到，最近的来自法国关于奇幻的各种定义，即便与我们所做的不完全一致，但也并不与之冲突。我们可以从关于奇幻的"权威"的

---

① 转引自 B. 托马舍夫斯基：《主题》，载《文学理论》，巴黎：索伊出版社，1965 年版，第 288 页。

② M. R. 詹姆士：在 V. H. 柯林斯《鬼怪与传奇》一书中的《导言》，牛津大学出版社，1924 年版，第 vi 页。

著作中摘录出一些例子。卡斯特（Castex）在《法国奇幻故事》（*Le Conte Fantastique en France*）中提到："奇幻……的特征在于……在现实生活的背景中强行插入了神秘的事物。"[①] 路易・瓦克斯（Louis Vax）在《艺术与奇幻文学》（*L'Art et la Littérature Fantastiques*）中说："奇幻叙述一般描绘像我们一样居住在现实世界中的人，突然遭遇了无法解释的事物。"[②] 罗杰・卡约（Roger Caillois）在《论奇幻的内核》（*Au Coeur du Fantastique*）中谈道："奇幻通常是寻常秩序的中断，是怪异之物对于一成不变的日常陈规的一种入侵。"[③] 我们看到，这三个定义都用了类似的表达："神秘"之物、"无法解释"之物、"怪异"之物，出现在了"现实生活""现实世界"或是"一成不变的日常陈规"中。

这些定义都已包含在我们最初所引用的那些定义里面，已经暗示了两种秩序之下发生的事件，一种属于自然世界，另一种属于超自然世界。当然，索洛维耶夫和詹姆士等人所做的定义更进一步指出了为超自然事件提供两种解释的可能性，以及某人必须在这两者之间进行选择的事实。因此，这些定义更具建设性，也更丰满，我们自己所做的定义也脱形于此。这些定义还强调了奇幻的区别性特征（如同一条位于怪诞和神异之间的界线），而不是直接表述它的实质（就像卡斯特、卡约等人所做的那样）。一种类型通常在与其相邻类型的关系中得以界定，这是一条原则。

然而这个定义的区别性特征仍不够清晰，因此我们必须比前辈们走得更远一些。我们已经注意到，这些定义并没有详细说明是读者还是人物产生了犹疑，也没有说明这两种犹疑的细微差别。对进一步具有拓展性的研究而言，《魔鬼恋人》这一例证并不充分，我们仅仅在一瞬间感到了犹疑。因此，我们将转而讨论大约二十年后写就的另一本书，可以使我们提出更多的问题。这就是开创了奇幻叙述新时期、具有举足轻重地位的简・波托茨基（Jan Potocki）的《萨拉戈萨的手稿》（*Saragossa Manuscript*）。

一系列事件在一开始就相互关联，每一个事件孤立起来看都没有违背自然规律，我们可以按照经验去理解它们，但当这些事件积聚一处时便产生了问题。主人公兼叙述者阿方索・凡・沃登（Alfonso van Worden）正在穿越

---

① P. G. 卡斯特：《法国奇幻故事》，巴黎：科尔第出版社，1951年版，第8页。
② L. 瓦克斯：《艺术与奇幻文学》，巴黎：PUF出版社，1960年版，第5页。
③ R. 卡约：《论奇幻的内核》，巴黎：伽利玛出版社，1965年版，第161页。

莫伦那山脉（Sierra Morena）的途中，突然，他的一个男仆摩斯契特（Moschite）消失了，过了几小时，另一个男仆洛佩斯（Lopez）也消失了。当地的居民说，最近这地方闹鬼，是刚被绞死的两个强盗的鬼魂在作祟。阿方索来到一间废弃的客栈，准备在此过夜。可正当午夜钟声敲响时，“一个半裸的黑美人，双手举着火把”①，走进了他的房间，并领着他来到地下的房间里。一对年轻的姐妹在此款待了他，她们都很漂亮且衣着暴露，并为他提供饮食。阿方索产生了一种奇怪的感觉，并在心里暗自生疑：“我无法确定和自己在一起的是女子还是阴险的女妖。”② 之后她们讲述了自己的经历，结果发现她们是他的表姊妹。但随着第一声报晓，故事的讲述便中断了。阿方索想起“这是每个人都知道的，鬼魂只在午夜之后和鸡啼之前拥有魔力”③。

当然，所有的这一切都没有超越我们所熟知的自然法则，最多可以说这些是离奇的事件，是意想不到的巧合。而接下来的情节发展是具有决定性的：发生了一起无法再用理智解释的事件。阿方索上床睡觉，他的两个表妹也在同一张床上睡了（或许他只是梦见她们这样做了）。不过有一件事是确定的：当他醒来时，他并不在床上，也不在地下室的房间里。“我看见了天空。我发现自己在野外……我正躺在洛斯赫尔曼诺斯（Los Hermanos）的绞刑架下，而在我的两旁，是左托（Zoto）那两兄弟的尸体!”④ 这是第一个超自然的事件：两个美女变成了两具腐尸。

阿方索还是没有确信超自然力量是存在的，如果他相信了就会战胜所有的犹疑（也会使奇幻告终）。他想找一个地方消磨晚上的时间，偶然来到一间隐士的小屋。在这里，他遇到一个被魔鬼俘获的人，叫作巴斯杰科（Pascheco）。他对阿方索讲述了自己的经历，竟与阿方索的经历有着惊人的相似。巴斯杰科也曾睡在同样的客栈里，进入了地下的房间，并且和一对姐妹在床上共度一宿，第二天早晨醒来发现自己躺在绞刑架下的两具尸体中间。这种相似性使阿方索警觉，因此他对隐士说自己不相信鬼魂，并且为巴斯杰科的不幸遭遇做了一个“自然的”解释。他也同样这样解释了自己的冒险：

① J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第56页。
② J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第58页。
③ J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第55页。
④ J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第68页。

> 我确信我的表妹们是有血有肉的女人。我对此深信不疑，这种感觉比听说她们是魔鬼幻化的要强烈得多。对于把我摆在绞刑架下的这个恶作剧，我感到很气愤。[①]

可是后来又发生了新的事情，重新让阿方索生疑。他在一个山洞里再次遇到了他的表妹们。有一天晚上，她们爬上了他的床。她们想和他同床，但前提是阿方索必须先自己摘下戴在脖子上的圣物，一个表妹将自己的一绺头发挂在了圣物原本的位置上。在这第一轮爱情的传递结束之后，午夜钟声便敲响了……有人闯进了山洞，将那对姐妹赶了出去，并胁迫阿方索喝下了一杯莫名的液体，否则就要杀了他。当然，第二天早晨阿方索醒来，仍然发现自己躺在绞刑架下，旁边是两具尸体。他脖子上不再戴着那绺头发，取而代之的是一条绞索。当他回到度过第一夜的那间客栈时，他猛然发现他在山洞里摘下的圣物正躺在地板的缝隙里。“我记不清当时做了什么……我开始想象自己永远无法真正离开这间邪恶的客栈，那个隐士、那个审讯者（见下）和左托的兄弟俩都是魔咒召唤出的幽灵。”[②] 就像要印证这种想法似的，他很快就遇到了巴斯杰科，在最后那晚的冒险中阿方索看见了他。对此事件，巴斯杰科告诉了他一个完全不同的版本：

> 这两个年轻女子在对他进行一番爱抚之后，取下了挂在他脖子上的圣物。就在那一刻，她们的美貌在我眼中消失了，我认出了她们其实就是在洛斯赫尔曼诺斯峡谷被绞死的那两个人。但是这个年轻的骑士仍然将他们视为尤物，对他们极尽温柔之事。然后，其中一人将套在脖子上的绞索取下来套在了那个骑士的脖子上，而骑士对此则再次报以爱抚。最后，他们关上了窗帘。我不清楚他们之后做了什么，但我想那一定是可怕的罪孽。[③]

我们该相信谁呢？阿方索确信他与两个淫邪的女子共度一宿，但对于他醒来以后躺在绞架之下，脖子上套着绞索，出现在客栈中的圣物以及巴斯杰科的话又作何解释呢？不确定性和犹疑上升到了顶峰，由其他人物对阿方索的经历做出的超自然解释又得到进一步加强。比如，那个要逮捕阿方索并用

---

① J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960 年版，第 98~99 页。

② J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960 年版，第 142~143 页。

③ J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960 年版，第 145 页。

酷刑威胁他的审判者问他："你知道那两个突尼斯公主吗？你可知道，她们就是两名邪恶的女巫，是可憎的吸血鬼和魔鬼的化身？"[①] 之后，阿方索的女房东瑞贝卡（Rebecca）会告诉他："我们知道，她们就是伊米娜（Emina）和兹贝妲（Zibbeddé）那两个女魔头。"[②]

独自待了几天之后，阿方索又恢复了理性。他为这些事件找到了一个"现实主义"的解释。

> 过后我想起了这座城市的统治者唐·艾曼纽·德·萨的话，我觉得他对于高美雷（Gomélez）神秘怪物的存在并非毫不知悉。洛佩兹和摩斯契特这两名仆人就是他指派给我的，我突然觉得他们就是奉他的命令才将我丢在了洛斯赫尔曼诺斯那个不祥的山谷里。我的表妹们，包括瑞贝卡自己，都曾常常让我觉得自己是在经受考验。或许在那间客栈里我被人下了药然后睡着了，这样，把神志不清的我搬到那个要命的绞刑架下简直易如反掌。巴斯杰科也许是因为其他意外瞎了一只眼，而不是因为他与那两个吊死鬼发生了色情的关系，那个骇人的故事也许只是他捏造出来的。那个不断想帮我解开谜团的隐士，根本就是高美雷地区派来的人，想借此考验我的判断力。最后，瑞贝卡，她的兄弟左托以及那个吉普赛人的领袖，或许所有这些人都联合起来想要试试我的胆量。[③]

但不确定性并没有因此消失，一些小事会再次使阿方索倾向于超自然的解释。他看见窗外有两个酷似那对姐妹的女子，但当他走近时，却发现她们完全是陌生人。之后他又看了一个关于恶魔的传说，与他的经历非常相似，因此他承认："我几乎就相信了，魔鬼为了俘获我，使那两个吊死鬼的尸体复活了。"[④]

"我几乎就相信了"——这句话概括了奇幻的精神。完全相信或者完全不信都会使我们超越奇幻，只有犹疑可以延续奇幻的存在。

这个故事中犹疑的人是谁呢？我们马上就能看出，是阿方索在犹疑。换句话说，就是主人公、中心人物在犹疑。在整个情节发展中，是阿方索必须

---

① J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第100页。
② J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第159页。
③ J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第227页。
④ J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第173页。

在两种解释中选择其一。但假如读者被告知了“真相”并知道应该做何选择时，情况会变得完全不同。因此奇幻会暗示一群读者进入人物的世界，这个世界由读者自己对被叙述事件的模棱两可的理解所界定。必须注意到我们所考虑的不是现实的读者，而是由文本所隐含的读者角色（正如叙述者的功能在文本中是隐含的一样）。隐含读者的理解在文本中是被给定的，与人物的行动精确吻合。

那么，读者的犹疑就成为奇幻的首要条件。但读者必须与某一特定人物保持一致吗，就像在《魔鬼恋人》和《萨拉戈萨手稿》中那样？换句话说，这种犹疑必须在作品中被表现出来吗？大部分满足前一个条件的作品通常都同时满足后一个，但仍然有特例存在。比如，在维利耶·德·利尔·阿达姆（Villiers de I' Isle-Adam）的《维拉》（*Véra*）中，读者可能会对伯爵夫人的复活产生怀疑，这一现象违背了自然规律，但似乎又被一系列间接的迹象所证实。然而，没有一个人物有这样的疑虑。阿索尔（Athol）伯爵没有怀疑，他坚信维拉复活了；老仆雷蒙德（Raymond）也没有怀疑。读者因此没有和任何一个人物保持一致，读者的犹疑也没有在文本中得到体现。我们或许可以说，作为奇幻的发生条件，这条一致性原则是可选的：奇幻可能在不满足这一条件时存在，但大部分奇幻文学作品都符合这一原则。

当读者摆脱人物的世界回到自己的“现实”（读者的世界）中时，奇幻又会遭遇新的威胁，这一威胁存在于对文本的理解层面上。有一些叙述也包含超自然的元素，但读者从来不会对这些超自然元素的性质产生怀疑，因为读者明白不能从字面去解读它们的意义。假如在一则寓言里动物说话了，读者并不会产生怀疑，因为他明白这个文本中的字句应理解为另一种意义，我们称之为讽喻义。而诗歌的情况却正好相反。假如我们认为诗歌应该具备表现力的话，诗性的文本或许会被视为奇幻的。但读者依然不会产生质疑。比如，说“富有诗意的我”翱翔在空中，最多只能将其理解为一种词语的排列，而不会去想象字词之外的东西。

那么，奇幻不仅意味着存在使读者及主人公产生犹疑的怪诞事件，它同时还是一种阅读方式，我们暂且以否定的形式来定义：这种阅读方式一定既不是“诗性的”，也不是“讽喻的”。现在再来看《萨拉戈萨手稿》，我们会发现这一要求的两方面都被满足了。首先，没有任何因素使我们可以立即对被描述的超自然事件做出讽喻性的解释；其次，这些被描述的事件实际上是供我们想象的，而不会暗示我们将其视为语言单位的组合。罗杰·卡约

（Roger Caillois）的这段评论为我们把握奇幻文本的这种特性提供了线索：

> 这类形象在奇幻中占有重要的位置，介于我所命名的非限定性形象与限定性形象之间……前者以无理据性为原则，否定任何所指；后者可以借助恰当的编码对文本进行逐字转换，将特定文本翻译为代码。[①]

现在，我们可以收束并完成我们对奇幻的定义了。奇幻必须满足三个条件。首先，这个文本必须迫使读者将人物的世界视作真人生活的世界，并且在对被描述事件的自然和超自然解释之间犹疑。其次，某个人物或许也会体验这种犹疑，这样，读者的角色就被委托于人物，而同时，犹疑被文本表现出来，并成为作品的主题之一。在初级的阅读中，实际的读者会把自己等同于人物。最后，读者必须采用特定的阅读态度来对待文本：他要拒绝讽喻的和“诗性的”理解。这三个条件的价值并不等同。第一和第三个条件实际上构成了这个类型，但可以不满足第二个条件。不过，大部分的例子都同时符合这三个条件。

这三个条件又将怎样合于我们在前一章所提出的作品的模式呢？第一个条件指向文本的“语句”层面，更确切地说，是“视觉”层面：奇幻是我们通常所谓的“含混视觉”中的一种特例。第二个条件更加复杂：首先，它与“句法”层面相关，因为它暗示了形式的构件对应于人物对事件的判断；我们或许可以将这些构件称为“反应”，与通常构成叙述情节的“行动”相对。其次，第二个条件同时与“语义”层面相关，因为我们关注的是一个被表现出的主题，与文本以及对文本的理解相关。最后，第三个条件更具一般性，它超越了我们对这几个层面的区分，我们要考虑在几种阅读模式（以及层面）中选择一种来进行阅读。

现在，我们认为这个定义已经很清晰了。为了充分证明这一点，我们需要再次拿它与其他几个定义进行对比。这次对比不是要看我们的定义如何与其他定义相似，而是要看它们之间的区别何在。从系统观点出发，我们可以从“奇幻”这个词所延伸出的几个方向开始。

首先，让我们看看直接能想到的意思（字典中的释义），虽然这几乎没有被清晰表述过：在奇幻文本中，作者描绘日常生活中不大可能发生的事

---

① R. 卡约：《论奇幻的内核》，巴黎：伽利玛出版社，1965年版，第172页。

件。我们确实可以将这些事件形容为“超自然”，虽然超自然也是一种文学种类，但在这里显然是不相干的。我们无法想象一种类型可以将所有包含超自然元素的作品囊括其中，也就是说它将同时容纳荷马和莎士比亚、塞万提斯和歌德。超自然无法足够确切地界定作品，它的外延太过宽泛了。

另一种做法是通过对读者的特定反应来定位奇幻，这在理论家中更为普遍。这里的读者并非文本中的隐含读者，而是指手中拿着读物的具体读者。有这种倾向的代表是 H. P. 洛夫克拉夫特（H. P. Lovecraft），他既是一位奇幻故事作家，同时又撰写了一部研究文学中超自然的理论著作。对于洛夫克拉夫特来说，奇幻的标准并不在文内，而在于读者的个人体验，并且必须是对于恐惧的体验。

> 气氛是最重要的，因为（奇幻）实现的终极标准并不在于情节的构造，而在于产生了特定的印象……因此，我们不能通过作者的意图以及情节体系来衡量奇幻故事，而必须通过由它引起的情绪的强烈程度来衡量……假如读者体验到一种发自心底的恐惧以及未知世界及其力量的在场，那么这个故事就是奇幻的。①

奇幻理论家们经常用恐惧或者困惑的情绪体验来界定奇幻，即便过后他们可能会对此进行双重解释，以之作为这一类型的必要条件。因此，彼得・彭佐尔特（Peter Penzoldt）写道：“除了童话故事，所有的超自然故事都是恐怖故事，让我们好奇这些原本纯粹的想象之物到底是不是现实。”② 卡约（Caillois）也建议“将无法约减的怪异感……作为奇幻的试金石”③。

这样的判断竟然来自严肃的批评家，不禁让人感到惊讶。假如我们从字面上理解这些声明，即读者必须产生恐惧的情绪，那么我们就不得不下此结论：一部作品的类型将取决于读者是否沉着镇定。或者，即便是判断人物是否产生恐惧情绪对类型的划分来说也不是一个更好的选择。首先，童话可能是恐怖故事，例如贝洛（Perrault）的作品（与彭佐尔特的断言相左）。此外，还有一些奇幻叙述压根不包含恐怖。这样的作品林林总总，比如霍夫曼（Hoffmann）的《布兰比拉公主》（*Princess Brambilla*）和维利耶・德・利

---

① H. P. 洛夫克拉夫特：《文学中的超自然恐怖》，纽约：本・艾布拉姆森出版社，1945 年版，第 16 页。

② P. 彭佐尔特：《小说中的超自然》，伦敦：彼得・内维尔出版社，1952 年版，第 9 页。

③ R. 卡约：《论奇幻的内核》，巴黎：伽利玛出版社，1965 年版，第 30 页。

尔·阿达姆的《维拉》。恐惧经常与奇幻关联，但并不是这一类型的必要条件。

还有论者试图从“作者”归纳出奇幻的本质，这看上去有些奇怪。我们发现卡约就是这样做的，而卡约向来都无惧异议。对一位富有灵感的诗人的浪漫想象，卡约是这样解释的：“奇幻必须包含某些下意识的东西，这种下意识让人感到困惑不安并心生疑虑，当它从黑暗中突然升起时，作者就不得不接受它……”① 或者还有：“再一次证明，相比于作者经过深思熟虑创造出的奇幻，那些无心之作显得更有说服力。”② 现如今，反对这种“意图谬见说”的意见不少，我们不再一一道来。

还有一些定义我们就不细说了，因为它们同时适用于非奇幻类的文本。所以，我们就无法从对现实忠实再现的反面或者自然主义的反面来定义奇幻。我们也无法采用马塞尔·施耐德（Marcel Schneider）在《法国奇幻文学》（*La littérature Fantastique en France*）中所使用的术语。他写道：“奇幻探索内宇宙，它与想象、存在的焦虑和救赎的希望同在。”③

《萨拉戈萨手稿》（*The Saragossa Manuscript*）向我们展现了介于真实和（比如说）“幻觉”之间的犹疑，我们不知道自己看见的是一个恶作剧还是自己错误的理解。换句话说，我们不清楚对于被我们所觉察的事件应该作何解释。还有另一种奇幻，犹疑产生于真实和“想象”之间。在第一种情况下，我们肯定事件已经发生，只是对自己的理解并不确定。而在第二种情况下，我们不知道自己所感知到的实际上是不是想象之物。“要分清我亲眼看到的现实和我自己的想象实在是太困难了”④，阿希姆·封·阿尼姆（Achim von Arnim）笔下的一个人物这样说道。这种“错误”可能由几个原因引起，下面我们将会进行考察。这里有一个典型的例子，其中含混的理解被归咎于疯癫，这就是 E. T. A. 霍夫曼的《布兰比拉公主》。

在罗马的狂欢节期间，怪异而不可理解的事件降临在穷演员吉格里奥·法瓦（Giglio Fava）的生活中。他认为自己曾变成了一个王子，爱上了一位公主，并经历了一系列不可思议的历险。而今，他周围的大部分人都确信这些事从未发生过，他们认为吉格里奥疯掉了。帕斯奎拉（Signor Pasquale）

---

① R. 卡约：《论奇幻的内核》，巴黎：伽利玛出版社，1965 年版，第 46 页。
② R. 卡约：《论奇幻的内核》，巴黎：伽利玛出版社，1965 年版，第 169 页。
③ M. 施耐德：《法国奇幻文学》，巴黎：法亚尔出版社，1964 年版，第 148～149 页。
④ A. 阿尼姆：《怪诞故事集》，T. 戈蒂耶译，巴黎：朱利亚出版社，1964 年版，第 222 页。

先生断言："吉格里奥阁下，我知道在你身上发生了什么事，整个罗马也都知道。你被迫离开剧院，因为你已经神志不清了……"① 有时吉格里奥自己也对自己的理智产生怀疑："他甚至曾准备相信帕斯奎拉先生和梅斯特罗·比斯卡皮（Maestro Bescapi），他们有权把他看成精神病。"② 因此吉格里奥（以及隐含读者）始终抱持着怀疑的态度，不确定他周围所发生的事究竟是不是想象的产物。

相比于另一种更加罕见的情况，上述过程是相对单纯和普遍的。以下这种情况仍然利用了疯癫，但有所不同的是，疯癫在这里被用于制造必要的含混。让我们来看奈瓦尔（Nerval）的《奥蕾莉亚》（*Aurélia*）。我们知道，这本书描述了一个人在疯癫期间所看到的景象。虽然故事是以第一人称来讲述的，但是"我"明显包含了两个不同的人格：一种人格可以感知未知的世界（活在过去），而叙述者则转录前者的印象（活在当下）。乍看之下，这里并不存在奇幻。奇幻既没有发生在前者身上，他并不认为自己是因为疯癫才看到那些景象，而视其为更加清晰的世界的图景（于是他便处于奇迹的领域中）；也没有发生在后者身上，他知道这些景象是疯癫或者梦境的产物，并不是现实（从他的视角看，这个叙述就是单纯的怪诞）。但文本并不仅仅以这种方式演进，奈瓦尔在另一个我们没有意料到的层面上再次制造出含混，也使得《奥蕾莉亚》最终得以处于真正的奇幻的边界之中。

首先，人物并没有完全确定对这些事件该作何解释。有时他非常想相信是自己疯了，但从不确信。"我知道，假如我疯了，那么迄今为止的每一件事都只是幻觉。我曾对女神伊西斯（Isis）许下的诺言似乎变成了我注定要经受的折磨。"③ 同时，叙述者并不确定人物所经历的每件事都是由幻觉引起的。他甚至坚持某些现象的真实性："我问过其他房间的人，没人听见了任何响动。但我仍然确定那哭声是存在的，曾在尘世的空气中发出回响……"④

含混同时也是充斥全文的两种风格性策略的产物，它们分别是未完成时态和情态化的表达。

奈瓦尔通常两者并用。我们得留意，情态化的表达通过使用某些引导性

---

① E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（第三卷），巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第27页。
② E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（第三卷），巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第42页。
③ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第301页。
④ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第281页。

的惯用语，可以在不改变语义的情况下调整说话人与表达内容的关系。比如，“外面正下着雨”和“或许外面正下着雨”这两个句子都指向同一个事实，但后者还显示出说话人对自己所表达内容的真实性不确定。未完成时态具有类似的效果。如果我说“我曾经爱奥蕾莉亚（J'aimais Aurélia）”，我并没有说明我现在是否还爱她。继续爱是有可能的，但一般说来是不再爱了。

整本《奥蕾莉亚》都充斥着这两种手段，整个文本都可以作为例证。以下是随意抽取的几个例子：

> 我*似乎觉得*自己正回到一所熟悉的房子……被我称作玛格丽特的老仆*似乎是*我从小就认识的，她告诉我……*我觉得*自己正向一个深渊坠落，这深渊将世界劈成两半。我*感觉*自己被金属的溶液淹没，但却并不觉得痛苦……*我觉得*这洪流是由无数分子状态下的活的灵魂构成的……*我开始清楚*，为了在世上与我们相遇，祖先们披上了动物的外形……① [斜体由我（即作者——译者注）标注]

如果没有这些惯用语，我们将被文本引向奇迹的世界，与日常现实丝毫无涉。正因为有了它们，我们得以同时在两个世界中存在。未完成时态（在英语翻译中较少出现）将人物和叙述者之间的距离拉得更远，使我们始终无法知道后者的立场。

通过一系列的插入式从句，叙述者将自己与其他“普通人”的距离拉开，或者更确切地说，是和某些词语的普通用法拉开距离（因为在某种意义上，语言正是《奥蕾莉亚》的主题）。他在某处写道：“恢复了人们所称的理智。”还写过：“看起来这原是一种幻象。”② 还有：“按照人们的理智来看，我那表面上毫无意义的举动受到所谓幻觉的支配。”③ 这是一句绝妙的话：行动是“毫无意义”的（指向自然），但仅仅是“表面上”的（指向超自然）；这被认为受幻觉支配（指向自然），或者不是，因为是“所谓的幻觉”（指向超自然）。再者，未完成时还暗示这种想法并不属于当下这个叙述者，而是处于特定时期的人物曾经这样想过。接下来的这句话也再次概括了《奥

① G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第259～260页。

② G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第265页。

③ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第256页。

蕾莉亚》中普遍存在的这种含混："一些疯狂的幻象，或许是吧。"[1]在此，叙述者将他和"普通人"拉开距离，而与人物靠得更近，这让人怀疑他也许并没有疯。

的确，叙述者可以走得更远，他可以公开承认人物的观点，认为疯狂和梦境不过是理智的更高形式罢了。人物曾经说过："那些目击者的证词使我愤怒，他们认为我在那些不同时期的言行是精神失常的表现，而在我看来，那只是一系列合乎逻辑的事件。"[2]（这与坡的评论相一致："科学尚不能告诉我们疯癫是否是心智升华后的表现形式。"[3]）还有这样的话："我曾希望，对于梦境的这种认识使人们可以同精灵的世界进行交流……"[4] 但叙述者是这样说的：

> 我将试图……把我大病期间脑海里的神秘想法转录出来——我并不知道为什么自己要用"生病"这个词，因为实际上我觉得自己从未这么健康过。有时我觉得自己在那段时间力量与活力倍增，幻想为我提供了无穷的乐趣。[5]

或者："无论如何，我都相信人类的想象无法创造出不真实的东西，无论是在这个世界里或在其他世界里，我也无法怀疑我所'看到'的如此清晰的东西。"[6]（这或许是另一次对坡的回应："人类的意识无法想象未曾存在之物。"）

在这两段话中，奈瓦尔的叙述者似乎在声明，他在所谓的疯癫时期所见到的无非是现实的一个组成部分而已，也就是说他从来没有疯过。但如果这两段话均以现在时开始，而最后的命题仍然落在未完成时上，那么这就再次将含混带入了读者的理解。这种矛盾在《奥蕾莉亚》的结尾处再次出现："我原本已经可以清醒地认识曾身处其间的那个幻想世界，但我仍对自己所犯下的罪过感到高兴……"[7] 前一个命题似乎是在暗示疯癫世界的失常，但

---

① G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第257页。

② G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第266页。

③ E. 坡：《严肃的怪异故事集》，Ch. 波德莱尔译，巴黎：加尼叶出版社，1966年版，第95页。

④ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第290页。

⑤ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第251～252页。

⑥ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第276页。

⑦ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第315页。

为什么又会对所犯的罪过感到高兴呢?

因此,《奥蕾莉亚》是关于奇幻的含混的一个原创的和完美的例子。的确,这种含混也是由疯癫开始;然而在霍夫曼的《布兰比拉公主》中我们质疑的是人物究竟是否真的疯了,而在《奥蕾莉亚》中我们已经提前知道奈瓦尔的主人公的行为被认定是疯狂的。我们想要知道的是疯癫实际上是否是一种更高层次的理智(犹疑正是在这一点上发生)。此前犹疑只关乎理解,而在这里则关系到了语言。在霍夫曼的故事中,我们对一些事件的名称感到犹疑;而在奈瓦尔的故事中,犹疑则进入了名称,指向了意义。

3　怪诞与神异

我们看到，奇幻仅在犹疑中持续，读者和人物会同时感到犹疑，他们必须确定自己所感知的到底是否是我们通常所谓的“现实”。在故事的结尾，即便人物没有选择，读者也会做出决定。读者在两种解释中选择其一，最终摆脱了奇幻。如果他认为现实的法则对于被描述的现象有效并能提供解释，那么我们说这部作品属于怪诞这种类型；相反，假如他认为必须考虑新的自然法则来解释这些现象，那么我们将把它归入神异这一类型。

因此奇幻过着危机重重的生活，可能在任何时候消失不见。它好像正位于神异和怪诞这两种类型的分界线上，而并非一个独立存在的类型。诞生于超自然文学全盛时期的哥特小说就能说明这一点。的确，我们通常将哥特文学分为两种：一种对超自然进行解释（“怪诞”），就像是克拉拉·里维斯（Clara Reeves）和安·拉德克里夫（Ann Radcliffe）的小说；另一种接受超自然（“神异”），这正是贺拉斯·沃波尔（Horace Walpole）、M. G. 刘易斯（M. G. Lewis）和玛杜（Maturin）等人作品的特征。在这些作品中我们找不到严格意义上的奇幻，只找到与之毗邻的类型。更确切地说，奇幻的效果确实产生过，但仅在我们的阅读过程中保持过一段时间。在安·拉德克里夫的作品中，当我们确信发生的所有事情都可以用理性来解释时，奇幻即告终结；而在 M. G. 刘易斯的作品中，当我们确定可以不需任何解释来接受超自然事件的时候，奇幻就结束了。一旦结束阅读，我们就会明白（在两种情况下）我们所谓的奇幻并不存在。

假如一个定义仅仅因为一句简单的话就能容许一部作品“变更类型”，我们或许会质疑它的有效性，比如“这时，他醒了过来并且看见了房间里的墙面……”但是，我们并没有理由不把奇幻视为一种容易消散的类型。而且，这种归类并不算特例。比如，对于“现在”的最经典的定义就将其描述为位于过去和将来之间的纯粹的界线。这种类比也不是随心所欲的：神异对应于未知的现象，以前从未被发现，是即将出现的，因此它属于未来；而在

怪诞中，我们通过无法解释的现象来了解事实，涉及之前的经验，因此怪诞是属于过去的。而对于奇幻，犹疑这种区别性特征大体来说只能位于当下。

这里我们还要面临的问题是作品的完整性。我们认为作品理应是完整的，任何截取都是对作品的一种冒犯。但问题或许不那么简单，别忘了当我们还在学校时，当我们对文学产生最初的也是最具决定性的体验时，我们仅仅读过大部分作品的“节选”或“摘要”。如今我们产生了某种对书籍的盲目崇拜，文学作品变成了一种宝贵而静止的对象，并作为充分和完全的象征，截取作品的行为无异于阉割。能比赫列勃尼科夫（Khlebnikov）更随意的作者不多，他用前人诗歌里的零散片段来写诗，还强烈要求编辑甚至排版工去修改他的原稿！只有我们把作品等同于作家时，才会对节选感到恐惧。

如果我们决定通过对作品某些部分的考察来继续讨论的话，我们会发现对结尾的暂时忽略会使我们将更为大量的文本归为奇幻的类型之下。现代版本的《萨拉戈萨的手稿》（*The Saragossa Manuscript*）（法文版或英文版）就是例证——如果不考虑那个已经终结了犹疑的结尾，这本书毫无疑问是属于奇幻的。法国奇幻先驱查尔斯·诺迪埃（Charles Nodier）非常明白这一点，他在《塞拉山的伊内斯》（*Inès de las Sierras*）中做了这样的处理。这一文本由两个似乎是平等的部分组成，第一个部分的结尾使我们非常困惑，我们无法解释所发生的奇怪现象；同时，我们既无法承认这是超自然的也无法相信这是自然的。叙述者在两种进程之间犹疑：终止叙述（停留在奇幻以内）或继续叙述（超越奇幻）。据他自己说，他个人的倾向是终止叙述，理由是：“任何其他的结局都会有损我的故事，因为这将会改变故事的性质。”①

但如果说奇幻仅仅在作品的某一部分存在也是武断的，毕竟还有一些文本将含混一直保持到了最后，也就是说，甚至超越了叙述本身。文本已经结束了，但含混还在延续。一个鲜明的例子是亨利·詹姆斯（Henry James）的《螺丝在拧紧》（*The Turn of the Screw*）。最终我们无法确定是这所老宅子真的闹鬼了，还是一位女家庭教师的幻觉，她在某种令人不安的氛围中变得歇斯底里。在法国文学中，梅里美（Mérimée）的《伊勒的维纳斯》（*La Vénus d'Ille*）也是这种含混的完美例证。一尊雕像似乎活了过来并杀死了新郎，但我们停留在“似乎”上，始终无法确定。

---

① C. 诺迪埃：《故事集》，巴黎：加尼叶出版社，1963年版，第697页。

在任何情况下，我们在对奇幻详加考察时都无法将奇迹或怪诞排除在外，奇幻与其他两种类型是有所重叠的。但另一方面，我们一定不能忘了路易斯·瓦克斯（Louis Vax）曾说过“理想的奇幻艺术必须保持犹豫不决”[①]。

接下来，让我们再进一步观察这一对邻类。我们会发现，在奇幻和怪诞之间以及在奇幻和神异之间又会出现两种过渡性的亚类。这些亚类所包含的作品可以将纯奇幻的犹疑特征保持相当长的一段时间，但最终会结束于奇迹或怪诞。我们可以借助下面这个图标来表现这些亚类：

怪诞	奇幻型怪诞	奇幻型神异	神异

奇幻最纯粹的状态由“奇幻型怪诞”和“奇幻型神异”中间的那条竖线代表，这条线完美地投射了奇幻的本质，即一条位于两个邻接领域的分界线。

让我们先从奇幻型怪诞开始讨论。在这一亚类中，充斥于故事中貌似超自然的事件最终会获得一个理性的解释。之所以这些事件一直以来让人物以及读者相信有超自然的介入，是因为它们都带有离奇的特征。文学评论为这一类型贴上“解释型超自然”的标签，并通常会贬低此类作品。

让我们把《萨拉戈萨的手稿》再用作奇幻型怪诞的例子。所有的“神异”在叙述的结尾都获得了理性的解释。之前收留过阿方索的山洞中的隐士正是高美雷的首领本人，此人揭露了之前的所有机关：

> 卡迪斯（Cadiz）的统治者唐·伊曼纽尔·德·萨（Don Emmanuel de Sa）是肇始人之一。他派给你洛佩兹和摩斯契特，让他们在阿克诺克斯（Alcornoques）泉边弃你而去……你饮了蒙汗药，所以第二天醒来时发现自己躺在绞架下的左托两弟兄之间。然后你来到我的隐居之地，遇到了可怕的巴斯杰科，而实际上他只是一个巴斯克（Basque）舞者……第二天，你遭到了更为严酷的折磨，在那场假的审讯中他们用严刑恐吓你，然而这仍然没有动摇你的勇气。[②]

犹疑到此结束了，而它本来是位于超自然的存在和理性的解释这两极之

① L. 瓦克斯：《艺术与奇幻文学》，巴黎：法兰西大学出版社，1960年版，第98页。
② J. 波托茨基：《萨拉戈萨的手稿》，巴黎：伽利玛出版社，1958年版，第734页。

间的。现在让我们列举一下解释如何瓦解了超自然。首先，是意外或巧合，而在超自然世界中，取代巧合而普遍存在的是所谓的“泛宿命论”（pan-determinism）（在《塞拉山的伊内斯》中，正是基于巧合做出的解释与超自然形成对抗）；其次，是梦境（《魔鬼恋人》中的解释途径）；接下来是药物的作用（第一夜阿方索做的梦）、恶作剧和事先安排好的幽灵（这是《萨拉戈萨的手稿》最根本的解释）、感官幻觉［我们可以在泰奥菲尔·戈蒂耶（Théophile Gautier）的《死去的恋人》（*La Morte Amoureuse*）和约翰·迪克逊·卡尔（John Dickson Carr）的《燃烧的法庭》（*The Burning Court*）中找到例子］；最后，疯癫，比如霍夫曼的《布兰比拉公主》。很明显，这些“理由”可以分为两组，一组对应于真实与想象之间的对立，一组对应于真实与幻觉之间的对立。在前一组中，超自然并没有产生，因为实际上什么事情都没有发生过，我们自认为看见的无非是精神错乱的想象（梦境、疯癫、药物的影响）。在后一组中，事件的确发生了，但能够对其进行合理的解释（比如巧合、恶作剧、幻觉）。

我们再回顾一下之前引用过的关于奇幻的定义，理性的解释被认为“完全被抽离了内在的可能性”（索罗维耶夫）或者如同一个“小到漏不了气”的漏洞（詹姆士）。的确，在《萨拉戈萨的手稿》与《塞拉山的伊内斯》中所做的现实解释都是不太可能的；而相反，超自然的解释才是非常有可能的。诺迪埃故事中的巧合实在太过牵强了。而《萨拉戈萨的手稿》的作者甚至懒于捏造一个可信的结局，关于宝藏、中空的山以及高美雷统治者的故事远不如女子变成尸体的故事可信！因此，这种可能性并不一定与奇幻相对。受类型所限，奇幻型怪诞必须处理故事内部的协调一致，而奇幻指的是一种被读者和人物共享的含混的理解。在奇幻的类型下，“奇幻”的反应是有可能发生的。

此外，当我们发现自己在阅读怪诞的过程中试图去解释奇幻的时候，就会产生纯粹的怪诞。在这类作品中，被叙述的事件或许已经被理性法则解释，但却是通过一种不可思议的、不寻常的、令人震惊的、异常的、荒诞的或者意料之外的方式，也由此在人物和读者那里引起一种奇幻作品也能唤起的类似的熟悉反应。正如我们所见，怪诞的定义是宽泛而模糊的，但怪诞正是如此。与奇幻不同，它并非一种可以被清晰划界的类型。更确切地说，它仅在奇幻的一端受到限制；而在另一端，则融入了文学的普遍疆域［比如，陀思妥耶夫斯基（Dostoievsky）的小说或许应归在怪诞类下］。弗洛伊德

(Freud) 认为，怪诞的感觉来自产生于个体或种族童年时期的某个意象的出现（这仍是一个有待论证的假设，弗洛伊德所谓的怪诞与我们这里的并非完全一致）。纯粹的恐怖小说属于怪诞，比如安布罗斯·比尔斯（Ambrose Bierce）的很多故事。

我们看到，怪诞仅实现了奇幻的条件之一，即对于某些反应尤其是对于恐惧的描述。它仅仅涉及人物的情绪，而并未出现与理性相悖的实质性的事件（相反，奇迹或许可以定义为仅仅对超自然事件加以呈现，而忽略人物对这些事件的反应）。

坡（Poe）的《厄舍古屋的倒塌》（*The Fall of the House of Usher*）是近乎奇幻的怪诞。一天晚上，故事的叙述者被朋友罗德里克·厄舍请到家中，并请他住上一段时间。厄舍是一个神经质的、焦虑的人，他非常钟爱自己的妹妹，而她已近弥留。妹妹死去后数天，这两个朋友并没有埋葬她，而是把她的尸体停放在了地下室里。又过了几天，在一个暴风雨的夜晚，这两人待在一个房间里，叙述者正大声朗读一篇古老的骑士传奇，故事中所记录的声响似乎和他们听到的房子自身发出的响动一模一样。最后，罗德里克·厄舍站起来，并用几乎听不见的声音说道："我们把她活埋了！"① 然后，门开了，他的妹妹真的站在门口。兄妹俩扑进了对方的怀抱，双双倒地身亡。叙述者在古屋崩塌前逃了出去，看见它被环绕四周的湖水吞噬。

这里的怪诞有两处源头。其一由两个巧合构成（在"解释性超自然"的作品中有很多这样的例子）。虽然厄舍妹妹的复活与厄舍古屋在它的居住者死去后倒塌显得有些超自然，但坡分别对这两个事件提供了相当理智的解释。对于古屋，他写道："仔细观察，或许可以看见一道难以辨识的裂缝，从屋顶一直延伸到屋子的正面，呈锯齿形沿墙而下，一直隐没至阴沉的湖水中。"② 而对于玛德琳（Madeline）小姐，他写道："她得了一种罕见的阵发性僵硬症，会对其产生频繁但是暂时性的影响。"③ 因此，超自然的解释仅仅是种暗示，我们并不一定要接受。

其他一些引发怪诞情绪的因素与奇幻无关，我们可以将其称为"对极限的体验"，这可以概括坡的所有作品。波德莱尔（Baudelaire）的确这样评价

---

① E. 坡：《怪异故事集》，Ch. 波德莱尔译，巴黎：加尼叶出版社，1961 年版，第 105 页。
② E. 坡：《怪异故事集》，Ch. 波德莱尔译，巴黎：加尼叶出版社，1961 年版，第 90 页。
③ E. 坡：《怪异故事集》，Ch. 波德莱尔译，巴黎：加尼叶出版社，1961 年版，第 94 页。

过坡："没有人能像他那么神奇地描写人类生活和自然的异常。"陀思妥耶夫斯基说过类似的话："他几乎总选择最异常的现实，将他的人物置于客观或心理层面最异常的情境之中……"坡甚至还以此为主题创作过故事，这则"元怪诞"的小说就是《古怪天使》（*The Angel of the Odd*）。在《厄舍古屋的倒塌》中，正是兄妹俩极度的病态引起了读者的不安。在其他的故事里，残忍的场景、罪恶的快乐以及谋杀也会产生同样的效果。可以看出，这些主题下的怪诞情绪或多或少都源于古老的禁忌。假如我们同意原始经验是由违规与越界构成的，我们的看法就会和弗洛伊德关于怪诞缘起的理论相似。

那么奇幻就完全被排除于《厄舍古屋的倒塌》之外了。以此作为准则，我们很难在坡的作品中发现严格意义上的奇幻，不过《黑猫》（*The Black Cat*）或许是个例外。坡的故事基本都属于怪诞，有少数属于奇迹。不过在主题和写作技巧上，他仍然很接近奇幻作家。

我们知道坡同时也借鉴侦探小说和神秘凶杀的故事，这种联系并非偶合。实际上，我们经常听到这样的说法，对于现如今的大众读者，侦探小说已经取代了灵异故事。让我们来思考一下这种联系的本质。我们读神秘凶杀小说时会试图找出凶手，这种小说是通过以下的方式建构的：一方面，存在很多容易的答案，一开始会让人感兴趣，但最终都会被逐一排除；另一方面，某个最不可能然而却是唯一正确的答案到最后才会被揭晓。我们可以看出侦探小说在什么地方与奇幻故事相似。回过头来看索罗维耶夫和詹姆斯的定义，我们看到奇幻叙述也包含两种答案，一种是可能的并且是超自然的，另一种是不可能的却是理性的。在侦探小说中，第二种答案非常难以实现，甚至会"违背理性"，因此我们更愿意接受超自然的存在，而不想依赖于不充分的解释。一个经典的例子是阿加莎·克里斯蒂（Agatha Christie）的《十个小印第安人》（*Ten Little Indians*）。十个人物被隔绝在一个岛上，他们（通过录音）被告知，他们犯下了一项逃脱法律制裁的罪行，作为对罪行的惩罚，所有人都将死去。而每个人的死亡都将被有着计数韵律的《十个小印第安人》这首曲子提示。这些被判死刑的人物（以及和他们一起的读者）试图发现是谁在执行这些持续的判决，但却是徒劳的。他们与外界隔绝，一个接一个地死去，每个人死以前都会响起那首旋律。终于到了最后一个人，他却并不是自杀的，而是死于他杀（正是这个事件营造了超自然的气氛）。似乎不可能出现理性的解释，我们只能承认存在无形之物或者幽灵。显然，

这种假设并非最后的答案，一定还会出现理性的解释。神秘凶杀小说与奇幻接近，但同时又与奇幻相悖。面对奇幻文本，我们更倾向于超自然的解释；而一旦侦探小说结束，我们毫无疑问会发现超自然事件并不存在。并且，这种与奇幻相近的关系只对某类侦探小说（如"密室"类型）和怪诞小说（如"超自然解释型"）有效。再则，这两种类型的着眼点是不同的。侦探小说的重点放在如何解决谜题上，而怪诞文本（与奇幻叙述一样）的重点则落在由神秘事件引发的反应上。然而，我们仍然要关注这种结构性的邻近造成的相似性。

当我们关注侦探小说和奇幻故事之间的联系时，我们应该对约翰·迪克森·卡尔（John Dickson Carr）这位作家进行更详细的考察。在他的众多作品中，有一部尤其能说明这个问题，这就是《燃烧的法庭》（*The Burning Court*）。就像在《十个小印第安人》中一样，我们会面对一个非常费解的问题：四个男人打开了一间地下室，几天之前，一具尸体被放在这里；而现在地下室却是空的，但是应该不可能有人在此期间打开了它。并且，鬼魂和超自然现象贯穿了整个故事。有一位目击证人看到了罪案的发生，他声称看见那个女凶手穿墙而过离开了受害人的房间，而在两百多年前在她穿过的地方确实曾有道门。此外，被卷入此事件的一位年轻女子认为自己是个女巫，更确切地说，是个投毒者（被谋杀的人正是死于中毒），属于"永生者"这类特殊的人。作者在之后介绍到："简要而言，永生者是指这样一群人，她们（通常是女性）因为投毒罪被判死刑，无论她们是否还活着，都会被绑在火刑架上烧死。"① 史蒂文斯是这个女子的丈夫，他在翻阅他所供职的出版社寄来的稿件时偶然看见了一张照片，这张照片的标题是："玛丽·德·奥布里：因谋杀被送上断头台，1861。"② 接下来的叙述是："他看到的正是他妻子的照片。"这个晚出生七十多年的年轻女子，怎么可能和那个19世纪被送上断头台的恶名昭著的投毒者是同一个人呢？很简单，因为史蒂文斯的太太说她已经准备好为目前这桩谋杀承担责任。一系列更多的巧合像是要证实超自然的存在。最后，一个侦探出现了，所有的谜底都将揭晓。那个女人被发现穿墙而过是由于镜子造成的视觉幻象。尸体从未消失过，只是被巧妙地隐藏起来了。年轻的玛丽·史蒂文斯与那个早已死去的投毒者毫无关系，只是

---

① J. D. 卡尔：《燃烧的法庭》，巴黎：口袋书屋出版社，1967年版，第167页。
② J. D. 卡尔：《燃烧的法庭》，巴黎：口袋书屋出版社，1967年版，第18页。

有人努力试图让她相信如此。凶手为了转移嫌疑营造出整个超自然的氛围，使案件变得扑朔迷离。真正的犯罪团伙被发现了，即便他们逃脱了惩罚。

这个故事还有个尾声，使得《燃烧的法庭》从一个仅仅包含超自然的侦探故事变得与奇幻接壤。玛丽再次出现了，她正在家里思考整个案件。这时，奇幻再次发生了。玛丽再次承认（向读者）自己就是那个投毒者，而那个侦探实际上是她的朋友（姑且这么说），他给出了合理的解释是为了救她（“他很聪明，扯了一堆物理的解释，比如物体的大小和体积以及石头墙什么的”①）。

永生者的世界是的确存在的，奇幻也因此回归，我们又重新开始犹豫该作何选择。不过，必须注意到，最终我们不再那么关心这两种类型的相似之处，而更倾向于将它们视为一个综合体。

如果移到我们称为奇幻的这条中线的另一边，我们便进入了奇幻型神异，这一类型的叙述呈现出奇幻的特征，而以对超自然的承认来作结。这是最接近纯粹奇幻的叙述，因为它相对前者来说停留在未解释和非理性的层面，并暗示超自然的存在。因此，奇幻与奇迹型奇幻之间的界限是不清晰的；但尽管如此，我们仍然可以通过特定细节的在场或不在场来确定。

戈蒂耶（Gautier）的《死去的情人》（*La Morte Amoureuse*）可以作为援例。这个故事讲述了一位修士罗慕瓦尔德（Romuald）在自己被授予圣职的那天爱上了交际花克拉丽蒙德（Clarimonde），在几次短暂的接触之后，罗慕瓦尔德却参加了克拉丽蒙德的葬礼。在此之后，她开始出现于他的梦中，而这些梦的奇怪之处在于，它们并非对昔日过往的还原，而是有了新的发展。在梦中，罗慕瓦尔德不再过苦行僧的生活，而是在威尼斯整日寻欢作乐。同时他意识到，克拉丽蒙德每晚都在吸食他的鲜血，以维持自己的生命……

到目前为止，所有这些事件都无法用理性解释，只能用梦境本身作答（“愿上帝保佑这是一场梦！”②，罗慕瓦尔德惊呼道，如同《魔鬼恋人》中的阿尔瓦洛所做的一样）幻觉提供了另一种貌似可信的解释。比如：“一天夜里，我漫步在花园菱格形的小径上，*似乎*透过灌木丛*看到*了一个女人的身

① J. D. 卡尔：《燃烧的法庭》，巴黎：口袋书屋出版社，1967年版，第237页。
② T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第79页。

影……"[1]"在那一瞬间我*觉得*她的脚动了……"[2]"*我不知道是因为幻觉还是灯的倒影*，但血液*似乎*又开始在苍白的没有光泽的肌肤下流淌"[3]等（斜体部分由作者加）。最终，所有的事件都可以被视为纯粹的怪诞，并能被归结为机缘巧合。但罗慕瓦尔德自己已经确定有恶魔介入其中：

> 这段经历的奇特性。克拉丽蒙德超乎寻常的（！）美貌，她眼中磷光般的色泽，她灼热的触摸，她使我感到的困惑，我身上突然发生的改变——所有这些都证明了恶魔的存在，她那丝绸般的手难说只是魔鬼为了遮掩他的爪子而戴的手套。[4]

的确，这可能是魔鬼，但也可能只是巧合而已。因此，迄今为止我们仍处于纯粹的奇幻中。就在这时发生了一件事，使叙述开始转向。另一个修士塞拉皮翁（Serapion）知道了（我们不知道他是如何知道的）罗慕瓦尔德的经历，他将其带到克拉丽蒙德下葬的墓地，掘出棺材并打开了它。克拉丽蒙德看起来犹如刚刚死去，唇上还沾着一滴血……出于义愤，塞拉皮翁神父将圣水淋在了尸体上。"邪恶的克拉丽蒙德那美丽的躯体刚一接触圣水便化成了尘土，只剩下一堆不成形的灰烬和半朽坏的骨殖。"[5]这整个场景，尤其是尸体的变形，是无法用通常的自然法则来解释的。我们此刻便处于奇幻型神异的领域之中了。

维利耶·德·利尔·阿达姆（Villiers de I' Isle-Adam）的《维拉》（*Véra*）是一个类似的例子。在这个故事中，我们自始至终都在犹豫，不知道该相信有死而复生这回事，还是该认定有这样想法的伯爵已经疯了。但在结尾处，伯爵却在自己的房间里发现了维拉墓地的钥匙，而这钥匙是他亲手扔进坟墓的。那么这钥匙只能是维拉——他死去的妻子——带来给他的。

最后，我们看到了纯粹的神异的形式，正如纯粹的怪诞一样，它们并没有清晰的疆界（我们在前一章中已经发现在极其不同的作品中都能找到神异的元素）。在神异中，超自然事件并没有引起人物或者隐含读者的特殊反应。我们用以定义神异的根据是这些事件本身的性质，而并非这些事件引发的反应。

---

① T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第93页。
② T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第97页。
③ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第99页。
④ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第90页。
⑤ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第116页。

顺带说一句，我们注意到了以前对形式和内容的区分有多么任意。事件在传统上是属于“内容”的，而在此成为“形式”的要素。反之也成立，故事模式的风格性（也即“形式的”）行为也可能含有明确的内容，正如我们在《奥蕾莉亚》中所见到的。

通常我们将神异的类型与童话故事联系在一起。但实际上，童话故事仅仅只是神异众多种类中的一种，并且超自然事件在童话故事中不会使人感到惊讶：无论是沉睡百年，还是会说话的狼，抑或仙女所赠予的有魔力的礼物（只是引用了贝洛童话中的一些元素）。区分童话的是某种写作的方式，而并非超自然的情形。霍夫曼的小说能够很好地证明这种差异：由于风格性的特质，《胡桃夹子和鼠王》（*The Nutcracker and the Mouse-King*）、《奇怪的孩子》（*The Strange Child*）以及《国王的新娘》（*The King's Bride*）应属于童话。而《新娘的选择》（*The Choice of a Bride*）虽然在面对超自然时保持了一致的状态，却根本不是童话。我们只能将《一千零一夜》算作神异而不是童话（这一主题当另撰文探讨）。

为了清晰地划出纯粹神异的边界，比较方便的做法是将其与其他几种类型的叙述相区别，在这些叙述中，超自然或多或少是事出有因的。

1. 让我们先来看“夸张型神异”。在这种神异中，仅仅由于现象的规模决定了它们是超自然的，这些规模都超出了我们熟悉的范围。在《一千零一夜》中，水手辛巴达声称他见过“一百甚至两百厄尔长的鱼”或者“极其巨大的蛇，每一条都能吞掉一只象”①。但或许这只是一种简单的表达方式罢了（我们论述对文本采用诗性或讽喻性的理解时会对这一问题继续探讨）；将一则谚语稍作修改，我们甚至可以说“恐惧长着巨大的眼睛”。在任何情况下，这一形式的超自然都不会过分强调理性。

2. 与第一类神异非常接近的是“异国情调型神异”。在这一类神异中，超自然事件是被报道而非呈现出来的。隐含读者应忽略这些事件发生的地域，因此也没有理由对此产生怀疑。辛巴达的第二次航海提供了很多非凡的例证，比如大鹏，一种大到可以遮天蔽日的鸟，并且“它的一条腿……粗壮得就像一段巨大的树干”②。显然，这种鸟并不属于现代生物学的范畴，但辛巴达的听众并没有这种自觉。五个世纪后，加兰德（Galland）写道：“马

---

① 《一千零一夜》（三卷本），巴黎：加尼叶一弗拉马利翁出版社，1965 年版，第 241 页。
② 《一千零一夜》（三卷本），巴黎：加尼叶一弗拉马利翁出版社，1965 年版，第 241 页。

可波罗在他的游记中，以及马提尼神父在《中国历史》这本书中，都提到了这种鸟"，等等。稍晚，辛巴达还同样描述了犀牛，这个我们倒是很熟悉：

> 在同一座岛上，还有一只犀牛，一种比大象小而比水牛大的生物：它鼻子上方生着一根独角，大概有一厄尔长；这只角是固体的，并且在中间裂成两半。在角上或许能看见白色的线条，仿佛勾画出一张人脸。犀牛袭击大象，用它的角刺穿大象的肚腹，使大象倒在地上，并沉重地压在大象头上；但当大象溅出的鲜血迷糊了犀牛的眼睛时，犀牛就倒在了地上，并且——这将会使你吃惊（的确），大鹏就会赶来，用脚爪同时杀死这两种动物，并用它们的尸体喂养雏鸟。①

通过自然与超自然因素的混合，这段老练的描写显示出异国情调型神异的特质。当然，这种混合是专门针对现代读者的，而故事的隐身叙述者则将一切等同视之（都视为"自然的"）。

3. 第三类神异可以被称为"道具型神异"。在其中我们可以找到一些小器具，虽然在被描述的时代科技并没有发展到那种程度，但最终是可能实现的。比如，在《一千零一夜》的"王子艾哈迈德的传奇"中，这些神奇的器具一开始就出现了：一块飞毯，一个可以治愈疾病的苹果，一根可以看见极远处的"管子"。如今，直升机、抗生素以及望远镜可以实现这些功能，但跟神异没有任何关系。"魔马传奇"中出现的飞马也是这样创造的。类似的还有"阿里巴巴传奇"中的旋转的石头，我们可以想到在现代的谍战片中，只有当主人念出特定的语句时，保险箱才能应声而开。我们必须区分两类物品，一种由人工制造，而另一种表面上看起来很相似，但从诞生之初就是有魔力的，起到与别的世界交流的作用。所以，阿拉丁的灯和戒指，或者"第三个托钵僧的故事"中的马，都属于另一种神异。

4. "道具型神异"与19世纪法国所谓的"科学型奇迹"非常类似，如今我们称之为"科幻小说"。在这种类别中，超自然由理性的方式来解释，但所遵循的规律是同时代的科学尚未企及的。在奇幻叙述的全盛时期，包含磁力学的故事是科学型神异中的典型：磁力"科学地"解释了超自然现象，而磁力本身也属于超自然。这类故事有霍夫曼的《鬼新郎》（*Spectre*

---

① 《一千零一夜》（三卷本），巴黎：加尼叶－弗拉马利翁出版社，1965年版，第244～245页。

Bridegroom）或者《导磁体》（*The Magnetizer*），以及坡的《M. 瓦尔德马案件的真相》（*The Facts in the Case of M. Valdemar*），或者莫泊桑的《一个傻瓜?》（*Un Fou?*）。当代的科幻小说，只要没有变成讽喻故事，仍然遵循同样的原理：这些叙述以非理性的前提开始，而以非常完美的逻辑秩序来关联"事实"（它们的情节架构也区别于奇幻故事，我们将会在第十章讨论科幻小说的情节）。

以上所有这些神异的变体——"辩解的"，有原因的，也因此是不完美的——都站在纯粹（不用解释的）神异的对立面上。我们在此不再探讨这个问题。首先，作为主题的神异的因素将在之后的第七章和第八章中讨论；而同时，对于神话的研究兴趣是一个人类学现象，超越了仅限于文学方面的语境。不过，从文学的视角出发，仍然有几本有洞见的以神异为论题的著作。我将借用其中一本的一句话来作为结论，这句话源自皮埃尔·马毕（Pierre Mabille）的《神异中的镜子》（*Le Miroir du Merveilleux*），简明扼要地说明神异的意义：

> 神异超越了娱乐，超越了好奇，超越了此类叙述和传奇所引发的所有情感，也超越了转移注意力、遗忘或者追求高兴或惊悚的情感体验的需求，神异旅程的最本真的目标实际上是对宇宙真实的完全探索。[①]

---

① P. 马毕：《奇妙的镜子》，巴黎：子夜出版社，1962年版，第24页。

4　诗与讽喻

我们已经了解到奇幻首先存在着怎样的危机，即隐含读者在判断文本中的事件时可能会认同某一个人物的看法。这些危险是对称存在并且是相对立的：假如读者认为这些表面上看来是超自然的事件能够被理性解释，那么我们就从奇幻跳到了怪诞；而假如读者认为超自然事件的确存在，那么我们就进入了神异。

然而奇幻的危机并不止于此。如果我们进入另外一个层面的讨论，此时隐含读者质疑的并非事件的性质而是描绘事件的文本，我们会发现奇幻的存在又一次受到威胁。我们会进入一个新问题，为了解决这一问题，我们必须说明奇幻与两个邻类的关系，即与“诗”和“讽喻”的关系。奇幻与这两种邻类的接合关系远比奇幻和怪诞、神异的关系复杂。首先，与诗和讽喻分别对立的类型并不仅仅是奇幻本身，而是包含奇幻在内的范畴更大的类别。其次，与怪诞和奇迹不同，诗和讽喻并不彼此对立。它们分别与不同的类型相对立，而奇幻仅属于这些类型的亚类。因此，我们必须对这两组相对的类型区别讨论。

让我们先从相对简单的一组入手，来讨论“诗”与“小说”。在研究之初，我们首先要重申任何两种类型之间的对立都必须基于文学作品的结构性特征。因此，我们目前要探讨的特质就是话语的本质，可能具有或不具有指示性。我们在使用“指示性”这个词的时候必须要慎重：文学的指示性与日常用语中某些语句的指示性是不同的，因为文学并不指示（就这个动词的严格意义而言）自身以外的任何物。被文学文本报道的事件是“文学事件”，与人物一样，它们内在于文本。但假如因此认为文学不具有任何指示性，那就意味着指涉将等同于指涉物，意味着将指示客体的意图与客体本身等同视之。此外，文学的指示性在特定领域很常见，我们完全可以用“小说”来简单概括，而诗歌则拒绝这种唤起与指示的倾向（另外，这种对立在20世纪的文学中变得模糊）。在小说中，我们经常使用的术语包括“人物”“行为”

"环境"等，统统指向非文本的现实，这或许并非偶然。而在诗歌中，我们更倾向于谈论"押韵""节奏""修辞手法"等。这种对立，如同大部分我们在文学中找到的对立一样，都只是某种程度上的，而并不绝对。诗歌也包括一些指示性的因素，而小说也具有一些使文本变得不透明、不具指涉性的特性。但尽管如此，根本性的对立仍然是存在的。

尽管没有做历史性的回顾，但我们仍然会注意到这种关于诗的概念并非始终是支配性的。在谈到修辞的形式时争论通常会异常激烈，曾经产生过这样的问题：为了从规则层面跃进到表现层面，我们是否能将这些形式特征转变为意象？例如，伏尔泰（Voltaire）说过："一个好的比喻必须是一个意象；就像一个画家能用画笔表现出来的那样。"（引自高乃依）虽然鲜有诗人达到过这项朴素的要求，人们仍然一直从 18 世纪争论至今。直到马拉美（Mallarmé）出现（至少在法国如此），我们才得以将字词仅仅视为字词，而不必再把字词视作难以察觉的意象的维系物。在现代批评中，俄国形式主义者首先坚持了诗歌意象的"非传递性"。比如，什克洛夫斯基（Shklovsky）举过这样的例子，"秋切夫（Tyutchev）将黄昏比作聋哑的魔鬼，或者果戈理（Gogol）将天空比作上帝的十字褡"[①]。如今，大家普遍认为诗歌意象是不具描述性的，应该从字面上去看待这些意象，应该从它们所属的语法链条层面考虑，而不应该考虑它们的指示性。诗歌意象是字词而非事物的组合，将这种组合转变为感性的词语是没有意义的，甚至是对诗歌不利的。

于是我们便了解到诗性的阅读为什么会对奇幻造成威胁。在阅读文本时，假如我们拒绝所有的指称，将每一个句子视为单纯的语义组合，那么奇幻是不会发生的，因为正如我们此前说过的，奇幻需要人们对在世界上发生的事件产生反应。因此，奇幻只能存在于小说之中，而诗歌则不可能是奇幻的（虽然或许存在"奇幻诗歌"的选集）。简要而言，奇幻就意味着小说。

通常，诗歌的话语有许多第二属性，使我们在阅读特定文本时立即就会知道不应该去期待奇幻；例如，韵律、规则的音步、抒情性的诗句等，这些都会阻止我们的尝试。这并不容易造成混淆，但某些散文则需要不同层面的阅读，让我们再来看《奥蕾莉亚》。大多数时候，奈瓦尔关于梦境的叙述都

---

① V. 什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，载《文学理论》，巴黎：索伊出版社，1965 年版，第 77 页。

应该被视为小说，这样读者能够很容易再现读到的内容。下面我们来看其中的一个梦：

> 一个巨人——男性或女性，我不确定——费力地飞到上空，似乎是在厚重的云层上挣扎。最后，在精疲力竭之下，它坠落到漆黑的院子中央，在坠落的过程中它的翅膀被屋顶和阳台撕裂了。[①]

我们只能按照这个梦境所描绘的去考虑这个场景，我们的确是在处理一个超自然事件。

但《难以忘却之物》中的这个梦则说明了我们在面对不同文本时应采用不同的态度：

> 在寂静的阴影深处，响起了两个音调，一声低沉，而另一声尖锐——于是那永恒的天体便开始旋转。愿神赐福于你，噢，第一个八度音阶开启了圣歌！从周日到下一个周日，你的魔网捕获了每一天。山峦对着溪谷吟唱你，泉水对着小溪吟唱你，小溪对着河流吟唱你，河流对着海洋吟唱你；空气在震颤，光线和谐地映照在绽放的花朵上。爱的战栗从兴奋的地心涌出，星体组成的王冠在无限的太空中环行，这种迹象回环往复，凝聚又扩张，在遥远的太空播撒下新的物种。

假如我们试图透过字词使景象呈现出来，那么这景象或许可以归在超自然的类下：捕获了日子的八度音阶，山峦的吟唱，土地的迹象，等等。然而我们却不能沿着这条路走下去，这些被引用的字句应该被当作诗歌来阅读，它们并不意在描绘一个虚构的世界。这就是文学语言的悖论：正因为字词被用作比喻义，我们才必须从字面上理解它们。

于是，我们就从修辞的手段过渡到另一种对立，这种对立介于讽喻含义与诗性含义之间。字面（literal）这个词在之前的论述中可能有另一种意思，指我们认为适合诗歌的阅读方式。我们必须仔细分辨才不至于混淆这两种用法：一方面，literal（诗性的）与指涉性的、描述性的、代表性的相对；另一方面，在目前这种情况下，literal（字面的）意义与比喻义相对，也即，与我们所谓的讽喻义相对。

让我们从对讽喻的界定开始吧。我们通常会发现，从最狭义直到最广义

---

① G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第255页。

的界定，前人都已经做过了。让我们感兴趣的是，最广义的定义同时也是最晚近的。这条定义来自安格斯·弗莱彻（Angus Fletcher）所著的《讽喻》（*Allegory*），这是一本名副其实的关于讽喻的百科辞典。弗莱彻在开篇即表明："用最简单的话说，讽喻就是言此意彼。"① 尽管我们知道，所有的定义都是任意的，但这一条却一点都不能打动人，因为它过于宽泛，而将讽喻变成了一个什么都能装的手提袋，一个万能的超级公式。

而最狭义的定义也同样是现代的，对这个术语进行了更多的约束，我们可以概括如下：讽喻是一个具有双重意义的命题，但其字面义已经被完全抹去。就像这则谚语："经常被扔进水井打水的水罐迟早会打破。"没有人，或者几乎没有人会执着于听到的这些词，比如水罐、水井、打破这个动作等，我们立刻就能明白它的讽喻含义：冒险太多必不安全等。这样我们也就可以理解，讽喻通常被现代的作家打上非字面义的烙印。

古代的关于讽喻的见解会对我们更有帮助。昆提连（Quintilian）写道："持续的比喻可以变成讽喻。"换言之，一个孤立的比喻只是暗示了说话的某种修辞方式；但假如这比喻是持续性的，它就表现出某种倾向，即言说表达的第一对象物之外的某物。这条定义的价值在于它的条理性，我们可以依据这种方法来识别讽喻。比如，假如我们首先将国家比作一艘船，然后将国家的领袖比作船长，那么我们就可以认为航海的意象是对国家的讽喻。

法国最晚近的伟大的修辞学家冯塔尼（Fontanier）写道："讽喻同时包含了两层意义，一种为字面意义，一种为精神意义。"② 并举例说明：

> 我更爱在铺满细沙的河床上流淌的溪流，
> 从开满鲜花的草地中央蜿蜒而过，
> 而不是狂暴的洪流，
> 裹挟着沙砾倾泻到泥泞的路上。

假如我们不知道这几行诗选自布瓦洛（Boileau）的《诗艺》（*Art Poétique*），我们或许会认为这是毫无价值的幼稚的诗句。布瓦洛所关心的显然不是对溪流的描写，而是两种写作风格。冯塔尼对此进行了详细的解释："布瓦洛想让人们明白的是，经过润色的、有序的风格比鲁莽的、不对

① A. 弗莱彻：《讽喻》，纽约：康奈尔大学出版社，1964年版，第2页。
② P. 冯塔尼：《演讲的修辞》，巴黎：弗拉马利翁出版社，1968年版，第114页。

称的、不规则的风格更受欢迎。”[①] 当然，我们并不需要冯塔尼的解释便能明白这个道理；仅仅凭它们出现在《诗艺》中这个事实，我们就知道必须去理解它们的讽喻意。

让我们来总结一下：首先，讽喻意味着相同的字句拥有至少两层意义。一些批评家认为字面义必须消失，而另一些认为这两层意义必须被同时呈现。其次，这种双重含义在作品中是明确呈现出来的，它并不由读者的理解所决定（无论任意与否）。

带着这两个结论，让我们再回到奇幻。如果我们读到的是一个超自然事件，但我们并不按字面义去理解，而读出了并非超自然的含义，那么奇幻将不复有立足之地。这里存在一个介于奇幻（必须做字面义理解）与纯粹讽喻（只保留寓意层面）之间的文学亚类。这一范围的构成基于两个事实：（对双重意义的）明确指示的特征以及第一层意义的消失。一些例子会使我们的分析更加清楚。

一般而言，读者会彻底忽略寓言的第一层意义，因此寓言最接近纯粹的讽喻。童话故事通常包含了超自然元素，有时也接近寓言，比如贝洛的童话。贝洛童话的寓意是通过极为明显的方式得以彰显的，我们能够在每一则童话的结尾看到几小节用于概括寓意的小诗。例如《小凤头理盖》（*Riquet à la Houppe*）。在这则故事中，一个聪明但极其丑陋的王子拥有使人变得和自己一样聪明的能力，而一个美貌无比却非常蠢笨的公主则能使人变得和自己一样美丽。王子使公主变得聪明，过了一年，在数次的犹豫之后，公主将王子变得美貌。这些都是超自然的事件，但贝洛在故事里建议读者应该领会它的寓意。

> 公主刚说完这些话，小凤头理盖就变成了她见过的最英俊、身材最好和最有魅力的男子。有人说这并非仙女的魔力起了作用，而是爱本身带来了这些变化。他们认为公主仔细回顾了她的爱人的坚定不移与明智慎重以及所有他思想上的优良品质，便不再在意他畸形的身体与丑陋的面容；对于她来说，他的驼背只是常人的耸肩，而曾经她所谓的惨不忍睹的跛脚走路如今也只是一种可以使她感到愉悦的倾斜的姿态而已。这些人还说到，他的斜眼于她而言显得更加英俊，这种不协调只是激情的象征；最后她觉得他那巨大的红鼻

---

① P. 冯塔尼：《演讲的修辞》，巴黎：弗拉马利翁出版社，1968年版，第115页。

头表现出威武与豪迈的气概。[1]

为了确保读者能够明白，贝洛还在这则童话的最后加上了一则道德训诫：

> 我们从这则故事中应该领悟到的
> 是超越于故事本身的真理。
> 当我们爱上一个人时，
> 他的一切为美，
> 他的一切为智。

显然，有了这样的提示，所有超自然元素都不存在了：我们都领受到了这种转变的力量，而这与仙女们毫无关系。在贝洛的其他童话中，这样的讽喻同样明显。并且，他本人对此亦非常在意，每每在选集的前言中首先阐述寓意的问题，他认为这是非常必要的（“道德训诫是所有类型寓言的核心……”[2]）。

当然，读者（此处为真实的读者，并非隐含读者）有权不按照作者的建议去理解寓意，而可能会读出完全不同的意义。今天，当人们阅读贝洛的童话时，读者更多地关注作品中关于性的象征，而并非作者所要传达的道德意义。

不仅限于童话和寓言故事，即便是在“现代的”故事中讽喻义也能非常鲜明地得以表现，比如都德（Daudet）的《黄金脑的人》（*L'Homme à la Cervelle d'Or*）。这则故事讲述了一个拥有黄金头脑的人的不幸遭遇。“由黄金制造”的表述是严格的字面义，而并非对“非凡”的比喻；然而，从一开始，作者就暗示了读者应该领会的是它的寓意。故而人物会说：“我必须承认我被赋予了惊世的才智，而只有我的父母与我本人知道这个秘密。如果谁拥有了和我一样富饶的大脑，他怎么可能不聪明呢？”[3] 故事再三说明黄金脑是其拥有者以及他的家庭的唯一谋生手段，也由此表现出黄金脑逐渐被耗尽。每一次黄金脑上被削去一小片，作者都不忘暗示这一行为的“真正”的含义：

---

① C. 贝洛：《故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第252页。
② C. 贝洛：《故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版。第22页。
③ P. G. 卡斯特：《法国奇幻故事文选》，巴黎：科尔第出版社，1951年版，第218页。

> 至此，我面临一个可怕的事实：我将从头脑上削下一小片，难道这不是我将丧失的一部分才华吗？[①]……我必须挣钱，而我的头脑值钱，所以，我出卖了它[②]……使我感到吃惊的是我的头脑居然是这么大一笔财富，到现在仍没有消耗殆尽[③]……

对头脑的追索没有带来物理的伤害，而是威胁了才智。并且和贝洛一样，为了以防读者没能理解寓意，都德还在结尾处加上了一段：

> 后来，当我悔恨交加并流下痛苦的泪水时，我突然想到还有很多如我一样依靠头脑谋生的人，那些贫困的艺术家和作家不得不用他们的才华来换取面包，我提醒自己，这世上体验过拥有黄金脑的苦楚的，我不过只是其中一人而已。[④]

在这种类型的讽喻故事中，字面意义通常无足轻重；不可能的事件无关紧要，我们的注意力都集中在讽喻义上。我们可能会意识到，这种类型的叙述在今天已经不受欢迎，鲜明的讽喻被认为是亚文学（当然，这种谴责通常带有意识形态的立场）。

现在让我们更深入一些，有些文本的讽喻义依然明确，但却以比文末的"道德训诫"更为微妙的方式表现出来，例如巴尔扎克的《驴皮记》（*The Magic Skin*）。超自然元素是那张驴皮：首先源于它非凡的物理特性（它能够通过所有的考验）；其次，最重要的是，它对主人的生命拥有魔力。驴皮上的铭文说明了它的魔力：一经拥有，驴皮立即成为其所有者生命的物象（它的面积与所有者生命的长短相对应），并且成为其拥有者实现欲望的道具；但每当所有者的欲望被满足，驴皮就会缩减一些。驴皮形式上的复杂性是值得注意的：这张有魔力的驴皮就是对生命的比喻，对欲望的转喻，同时在生命与欲望之间建立起此消彼长的比例关系。

把这一非常明确的所指归于驴皮之时，也就意味着我们无法再局限于它的字面含义了。此外，书中的几个人物也对生命的长短与欲望的实现间的这种消长关系起到了推波助澜的作用。例如，当古董商将驴皮交给拉斐尔（Raphael）时说过这样的话。"这个东西，"他用刺耳的声音说道，并同时展

---

① P. G. 卡斯特：《法国奇幻故事文选》，巴黎：科尔第出版社，1951年版，第220页。
② P. G. 卡斯特：《法国奇幻故事文选》，巴黎：科尔第出版社，1951年版，第223页。
③ P. G. 卡斯特：《法国奇幻故事文选》，巴黎：科尔第出版社，1951年版，第224页。
④ P. G. 卡斯特：《法国奇幻故事文选》，巴黎：科尔第出版社，1951年版，第225页。

示这张野驴皮，“是‘愿望’与‘魔力’的综合体。这里包含了你对社会交往的种种向往，你过剩的欲望，你的挥霍，你致命的愉悦，你那凡夫俗子的痛苦。”[①]甚至在驴皮远未在故事中出现之时，拉斐尔的朋友拉斯蒂涅（Rastignac）也表达过同样的观点。拉斯蒂涅认为，与果断结束自己的生命相比，人们更乐意将生命消耗在享乐中，然而结果却是一致的。他说：“我的朋友，挥霍是统摄一切死亡的王后。它甚至还能统辖迅猛的中风，就像从未错失目标的手枪子弹一样。狂欢为我们提供了每一种物质享乐，可它们难道不像是鸦片或是类似的东西么?”[②] 拉斯蒂涅实际上说出了驴皮所代表的意义：欲望的实现会导致死亡。驴皮意象的寓意被“间接”然而清晰地揭示出来。

与我们之前所讨论的第一层次的寓言相反，这里的字面意义并没有消失，毕竟，奇幻的犹疑特质仍然存在（我们知道，犹疑正是建立在字面意义之上的）。驴皮的出现被萦绕在老古董商店里的怪异气氛所烘托，继而，拉斐尔所有的欲望都不是通过不可能的方式实现的。他要求的那场盛宴早已被他的朋友们安排好了；他得到的那笔钱来自一笔遗产；决斗中对手的死亡应该源自被拉斐尔的冷静所引发的恐惧；最后，拉斐尔自己的死亡，很显然是源于肺结核而不是超自然的原因。只有驴皮的非凡特性证实了奇迹的存在。通过此例我们可以发现，奇幻的缺失并非因为不满足第一个条件（在怪诞和神异之间的犹疑），而是因为不满足第三个条件：奇幻被寓言取消，被其中所明显表现的寓意取消。

同样的例子出现在《维拉》中。在这里，犹疑介于理性或者非理性这两种可能的解释之间（理性的解释是疯癫），正是通过法官阿索尔（Athol）和老仆雷蒙德（Raymond）对同一事件的不同观点表现出来的。法官相信（并且维利耶·德·利尔·阿达姆也希望读者这样相信），凭借爱与意志，能够让人死而复生。这种观点被反复间接暗示：

德·阿索尔完全没有感觉到他的爱人已经死了！于他而言，她是始终存在的，他们是这样的亲密，她就像是自己体内的另一个女

---

① H. 巴尔扎克：《驴皮记》，巴黎：加尼叶出版社，1955年版，第39页。
② H. 巴尔扎克：《驴皮记》，巴黎：加尼叶出版社，1955年版，第172页。

> 体[①]……这儿有一种未知的力量在拒斥着死亡![②] ……死亡就像一个孩子，玩起了躲猫猫。她感到自己被如此强烈地爱过！这是多么自然而然啊[③]……啊，思想是活着的存在！……这位法官凭空想象他的爱人，而这种空虚只能由另一种空虚来填补，否则天就要塌下来了。[④]

所有这些表达清晰地暗示了超自然事件即将发生，即维拉将会复活。

严重削弱奇幻效果的正是出现在故事一开头的抽象的表达，将这个故事与第一种类型的寓言联系起来："爱情与死亡一样强大，所罗门曾说过：是的，这种魔力是无限的。"[⑤] 整个叙述都为了说明这一观点，于是奇幻遭到了致命的打击。

讽喻对奇幻还有第三种程度的削弱，在这种叙述中，读者在寓意与字面义的理解间犹豫不决。虽然全文没有任何对寓意的明示，但寓意仍然存在。我们可以举出若干例子。比如霍夫曼收录于《圣诞故事集》（*New year's Eve*）中的《消失的镜像》（*The Tale of the Lost Reflection*）。这是关于一个德国青年的故事，他叫伊拉兹马斯·斯派克（Erasmus Spikher），在意大利逗留的期间邂逅了朱丽叶塔（Giulietta）并坠入爱河，忘记了自己的妻儿在等他回家。最终他必须要离开的时候，分离的想法令两人都陷入绝望。

> 朱丽叶塔将伊拉兹马斯搂得更紧了些，并喃喃说道："我的爱人，将你在镜中的影像留给我吧，它将永远不会离开我。"而当伊拉兹马斯显得有些犹豫时，朱丽叶塔大叫道："什么！你甚至不愿给我留下这个关于你的梦吗，即便只是镜中的惊鸿一瞥！你曾发誓你的肉体和灵魂都属于我！但你甚至不愿让你的影子留下来陪我度过此生吗？因为被你抛弃，我知道，我的余生从此将了无生趣和爱意。"泪水从她那美丽而漆黑的眼睛里夺眶而出。伊拉兹马斯叫道，透出他的痛苦和爱："我必须离你而去吗？那么好的，我把镜像永

---

① 维利耶·德·利尔·阿达姆:《奇幻故事集》，巴黎：弗拉马利翁出版社，1965年版，第150页。

② 维利耶·德·利尔·阿达姆:《奇幻故事集》，巴黎：弗拉马利翁出版社，1965年版，第151页。

③ 维利耶·德·利尔·阿达姆：《奇幻故事集》，巴黎：弗拉马利翁出版社，1965年版，第151~152页。

④ 维利耶·德·利尔·阿达姆:《奇幻故事集》，巴黎：弗拉马利翁出版社，1965年版，第154页。

⑤ 维利耶·德·利尔·阿达姆:《奇幻故事集》，巴黎：弗拉马利翁出版社，1965年版，第143页。

远留给你吧！”[①]

话音刚落，伊拉兹马斯就失去了他的镜像。此时，我们看到的是字面义的层面：从今往后伊拉兹马斯照镜子时，将看不到任何东西。但是，随着他继续历险，文本将会暗示对这一超自然事件做出特定理解。镜像实际与某种社会身份相对应，所以，在这次旅行的过程中，伊拉兹马斯被指控没有镜像。

> 伊拉兹马斯被愤怒与羞愧折磨得筋疲力尽，他逃回自己的房间。但他一踏进房间就被警察告知，他将在一小时以内在公众面前现身，务必见到他的完整的、正如其人的镜像，否则他将被勒令离开这个城市。[②]

与此相似，不久他的妻子宣布说：“此外，你知道的，如果没有镜像你将成为一个笑柄，就不适合再做一家之主，不配得到妻儿的尊重。”[③] 所有人无一例外对镜像的消失并不惊讶（他们认为这是不得体的，但并不感到惊讶），这使我们觉得，不能从字面义上去理解镜像的缺失。

同时，故事还暗示镜像无非就代表着人性的一部分（这样，丢失镜像一事便无丝毫超自然成分了）。伊拉兹马斯自己的反应是这样的：

> 他试图去证明，相信一个人真的可能会失去他的镜像是荒谬的。但无论如何，这并非什么大不了的损失，毕竟，任何镜像只是一个幻觉，对自己的注视将导致虚荣，而最终这一影像会将自己分为两部分：真实与梦境。[④]

这段话似乎暗示这个消失的镜像必然蕴含某种寓意，但仅此一处，后文并没有再次提及。因此读者在接受这种观点之前可以有权犹豫。

坡的《威廉·威尔逊》（*William Wilson*）提供了一个相似的例子，甚

---

① E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第二卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第226～227页。

② E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第二卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第230页。

③ E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第二卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第235页。

④ E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第二卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第230～231页。

至恰好是同样的主题。这是一个关于被自己的分身所困扰的人的故事。很难判断这个分身是个有血有肉的人，抑或是作者创造的比喻，这个所谓的分身也许只是主人公人性的一部分，是他良心的某种化身。两个人竟然如此不可思议地相似，使得后一种理解更为合理。他们叫同样的名字，同一天出生，同一天入学，连他们的外表甚至走路的姿态都一模一样。唯一重要的区别是他们的嗓音（但这难道不也蕴含着某种寓意么?）：“我的这位对手咽喉部有点问题，他无法高声言谈，只能用很小的声音说话。”① 就像着了魔一样，这个一模一样的人不仅总是在威廉·威尔逊生命中的重要时刻一同出现（“他在罗马摧毁了我的梦想，在巴黎破坏了我的复仇，在尼泊尔阻挠我寻欢，在埃及制止了他所谓的贪欲”②），甚至他们的一些外部特征也是一样的，这很难解释得通。比如，在牛津丑闻中出现的那件披风。

> 那天我穿的披风是用一种稀有的皮子缝制的，到底有多稀有，有多奢侈，我也不好说。而它的式样也是我本人别出心裁的发明……所以，当普雷斯顿（Preston）先生从折叠门附近的地板上拾起一件披风递给我时，我非常吃惊，几乎吓坏了。因为我发现自己的披风已经搭在了手臂上（当然是不经意间搭上的），而递给我的这件和它完全相似，连最细微的地方都如出一辙。③

我们发现，这种巧合是不寻常的，除非我们认定只有一件而不是两件披风。

这个故事的结尾使我们更倾向于寓言的解释。威廉·威尔逊和他的分身进行了一场决斗，并杀死了他。最后，“另一个”令人吃惊地对他说道：“你胜了，我败了。但是，从今往后，你也活不了了——对尘世、对天堂、对希望来说，都死掉了。我活着，你才存在；而我死了，看着这影像，这正是你自己，看看你把自己谋杀得多彻底!”④ 这些话语似乎彰显了寓意，但同时它们也显示出清晰的字面义。我们无法确定我们是否在阅读一则纯粹的寓言，实际上我们正面临作为哪种读者的选择。

果戈理的《鼻子》是个相对不太充分的例子。这个叙述并不符合奇幻的

---

① E. 坡：《怪异故事集》，Ch. 波德莱尔译，巴黎：加尼叶出版社，1961年版，第46页。
② E. 坡：《怪异故事集》，Ch. 波德莱尔译，巴黎：加尼叶出版社，1961年版，第58页。
③ E. 坡：《怪异故事集》，Ch. 波德莱尔译，巴黎：加尼叶出版社，1961年版，第56~57页。
④ E. 坡：《怪异故事集》，Ch. 波德莱尔译，巴黎：加尼叶出版社，1961年版，第60页。

首要条件，即在真实与幻觉（或想象）之间犹疑，因此它一开始就是一个奇迹（一个鼻子自己脱离了他的主人，并变成了一个人，过上了独立的生活，最后又回到了原位）。但是，故事的若干其他特质暗示了不同的视角，使它更像一则寓言。比如，隐喻性的表达重新诠释了“鼻子”这个词：它被称为诺索夫先生（Mr. Nosov，鼻子一词的谐音[①]）。男主角卡瓦廖夫（Kovaliov）被告知，一个体面的人不应该没有鼻子。最后，鼻子这个词在俄语的表达中被引申为“阉割”“使人难堪”的意思。因此，读者有理由猜测，在文本的其他地方，“鼻子”是否也不仅仅停留在字面的含义上。再则，果戈理所描绘的世界完全不是我们意想之中的充满了奇迹的世界。正相反，他描绘的是圣彼得堡非常日常的生活。既然超自然事件的意义并不是唤起一个与我们的日常世界相区别的世界，我们只能从中探寻寓言的解释。

然而看到这里，困惑的读者将止步不前。即便心理分析式的解释能够奏效（我们被告知，鼻子的消失意味着阉割），但这仍然不是故事的寓意，因为在文本中没有任何明确的暗示让我们这样去理解。此外，这种理解无法解释鼻子如何能化身为一个人。如果我们将故事处理为社会型寓言（在这里，消失的鼻子也许与霍夫曼笔下消失的镜像相同），同样会面临类似的困惑。诚然，我们能找到更多对此有利的迹象，但这一观点对于那个核心的变形并没有比心理分析式的解释更有说服力。此外，这些事件给读者造成了没有根据的印象，这与寓言的要求相悖。而结尾再次强化了对寓意的否定。在此，作者直接引导读者，使读者内在于文本中的作用变得明确，从而促使寓意得以彰显。但同时，作者又声称找不到这样的意义。“然而，最令人奇怪，最莫名其妙的是作者们竟然会选择这样的主题。……其一，对祖国毫无益处可言；其二……其二呢，也还是毫无益处。”[②] 从超自然事件中寻求寓意的失败又使我们回到字面意义上。在这一层面上，《鼻子》纯粹就是荒谬与不可能的化身：即便我们相信这种变形，但仍然无法理解文中这些目击者的无动于衷。果戈理明确宣称的，就是意义的缺失。

因此，《鼻子》在双重意义上引出了寓言的问题。首先，它说明了读者可能会觉得故事包含了寓意，而实际上并非如此。其次，在描述鼻子变形的

---

① 译者注。

② N. 果戈理：《彼得堡故事》，B. 施勒策译，巴黎：加尼叶－弗拉马利翁出版社，1968 年版，第 112 页。

过程中，文本也叙述了寓言本身的冒险。由于这些特质，当然还有其他一些特点，《鼻子》体现出20世纪超自然文学的特征（第10章还会提到）。

总结一下我们的探索：我们区分了若干不同程度的寓言，从明显的寓言（贝洛、都德）到幻觉型的寓言（果戈理），从直接的寓言（巴尔扎克、维利耶）到有“犹疑”效果的寓言（霍夫曼、坡）。在每种情况之下，奇幻都遭到质疑。我们必须坚持一个事实，那就是，除非我们在文本中找到明确的线索，我们无法确定这是寓言；否则，我们便滑向单个读者自己的理解。而在这个意义上，任何文学作品都可能是寓言式的，因为文学作品的核心特征便是被不同的读者无限演绎。

5 奇幻的话语

我们刚刚梳理了奇幻与诗歌和寓言这两种类型的关系。不是所有的小说和字面意义都一定与奇幻有关系，但是，奇幻总是会涉及小说及字面意义，因此，这成为奇幻存在的必要条件。

现在，我们关于奇幻的定义应该是完整和清晰的了。我们正在研究一种类型，接下来该做些什么呢？要回答这一问题，我们必须回到一个前提，在一开始分析时我们简略地提到过。我们假设每一个文学文本都在一个系统内活动，这就暗示了文本的各个组成部分之间有着必然而非任意的联系。让我们回忆一下居维叶（Cuvier）[①]，他根据一节单独的脊椎骨便能还原出某个动物的图像，由此受到了同时代人的钦佩。如果知道了一部文学作品的结构，我们也应该可以在获悉某个特征时还原出余下的所有特征。而且，这种分析对于类型研究来说非常有效。同样，居维叶也声明自己是在定义物种，而不是单个的动物。

如果这一假设成立，我们便非常清楚任务还没有结束。一部作品的某个特征在不对其余特征产生影响的前提下是不可能存在的。因此，我们必须发现这一特征怎样影响了其他特征，并揭示出它的影响。假如作品确实形成了某种结构，我们必须在各个层面上发现由读者模棱两可的理解所形成的结果，而这构成了奇幻的特征。

为了实现这一目的，我们还必须回避一些研究者在处理奇幻问题时过度的行为。比如，一些学者将一部作品的所有特征都视为必须研究的，直至细枝末节。例如，在彭佐尔特（Penzoldt）关于奇幻的著述中，他对哥特小说进行了细致的描述，包括对活板门与地下墓穴的分类，顺带还会提到中世纪的氛围以及鬼怪的惰性等。这些细节可能在史料层面上是精确的，并且，我们也没必要否定对文学初级的“能指”层做系统的梳理，但很难为其找到理

① Georges Cuvier（1769—1832），法国自然科学家，比较解剖学创始人。译者注。

论依据（至少就我们目前所获的信息而言）。我们也许可以为了某些特殊的作品去研究这些细节，但在进行类型研究时却并不适合。我们必须将研究目标限定在那些非常具有普遍性的特征上，这样才能建立起一个结构性的基础。并且，对于不同的方面，我们的关注度是不同的。可以大致考察作品的词汇及语法特征，而语义层面将一直贯穿我们的研究中。

让我们从三个层面的特性开始着手，它们将非常清晰地显示一个结构性的整体是如何实现的。首先是言语层面，其次是言语行为层面，再次是句法层面。

I

第一个特征是修辞性话语的特定用法。当我们从字面义上去理解比喻义时，超自然现象通常就会出现。的确，修辞性特征在若干方面与奇幻相联系，对此我们必须加以区分。

我们已经讨论过第一种，比如《一千零一夜》中的“夸张型奇迹”。超自然现象可能源自一个比喻性的意象，也许是这个比喻的终极延伸——就像辛巴达故事中的巨蛇和巨鸟一样；在这里，我们从夸张的语句体验到奇幻。在贝克福德（Beckford）的《维克》（*Vathek*）中，我们会看到这种类型的系统用法。在这里，超自然事件的显现就是修辞特性的延伸。我们要注意那些对维克宫殿的生活场景的描写。哈里发将重赏能够破译铭文的人，但为了警告那些无能之辈，他又下达命令，没能成功破译的人将被烧掉胡子。结果如何呢？

> 那些学识渊博的，学问平平的，或者不学无术但自认堪比前两者的人，都纷纷轻率地拿自己的胡子碰运气，结果都丢脸地失去了胡子。这一惩罚使太监的差事不再缺少人手，然而那股焦煳的味道使得后宫佳丽们大为作呕，认为该赶紧把这些新守卫换掉。①

夸张之辞引发了超自然的体验。例如：魔鬼惩罚哈里发永远干渴，而贝克福德并不满足于说哈里发喝了大量的水，而是凸显了水量，使我们有了超自然的体验。

> 始终无法消除的干渴折磨着他，他的嘴就像一个漏斗，随时张

① 《一千零一夜》（三卷本），巴黎：加尼叶-弗拉马利翁出版社，1965年版，第78～79页。

开迎接灌进来的各种各样的液体[1]……他的仆从们……卖力地斟满巨大的水晶碗，并争先恐后地进献给他。然而，他的焦渴很快便超越了仆从们的努力，他直接趴到地上去舔食那些水，但永远都喝不够。[2]

最有说服力的例子是将自己变成一个球的那个印度人。情况是这样的，这个印度人是魔鬼的手下伪装的，他参加了哈里发的宴会，由于他的行为过于恶劣，哈里发再也控制不了自己。

维克再也无法容忍这种傲慢无礼的行为，他立刻将他踢下楼去，并追上去对他施以拳脚。由于他开了这个头，在场的人便纷纷效仿。每个人都准备在他身上踏上一只脚，而一旦下了手，就再也停不住。这个陌生人带给大家一场狂欢，又矮又胖的他缩成一个球，在众人的拳打脚踢之下滚来滚去，无论他滚到哪里，这些人都狂热地紧随其后。这个球真的从一间房间滚到另一间房间，将所有人甩在身后。[3]

这里的“缩成一个球”意味着真正的变形（否则我们该如何理解它从一个房间滚到另一个房间呢?），接着，这场追逐慢慢变得声势浩大。

这个印度人穿过大厅、走廊、卧室、厨房、花园以及王宫的马厩，最后穿过了院子。哈里发离他最近，尽其所能地踹他，其余的愤怒的人也时不时过来踹上几脚，他们都想踢这个球……这只要命的球又吸引了不少旁观者。那些远远观望的穆斯林们从清真寺的宣礼塔上冲下来，加入了人群中。人群继续以惊人的规模壮大，除了躺在床上的老弱病残以外，撒马哈（Samarah）几乎所有的居民都加入了进来，假如不是抱着孩子，那些奶妈也不会跑得比别人慢……最后，这个受诅咒的印度人，仍然保持着他球形的外观，滚过了所有的街道和公众场所，所经之处万人空巷，最后滚上了卡图（Catoul）平原，滚进了四泉山山脚下的深谷中。[4]

这个例子为我们说明了修辞与奇幻之间的第二种联系，在这里，奇幻实

① 《一千零一夜》（三卷本），巴黎：加尼叶－弗拉马利翁出版社，1965年版，第80页。
② 《一千零一夜》（三卷本），巴黎：加尼叶－弗拉马利翁出版社，1965年版，第81页。
③ 《一千零一夜》（三卷本），巴黎：加尼叶－弗拉马利翁出版社，1965年版，第84页。
④ 《一千零一夜》（三卷本），巴黎：加尼叶－弗拉马利翁出版社，1965年版，第87页。

现了比喻性表达的字面意义。在《维拉》的开头，我们已经见过这样的例子，叙述实现了“爱情与死亡一样强大”这句话的字面意义。同样的方法也为波托茨基（Potocki）所应用。以下是《费拉拉的兰多夫》（*Landolfo of Ferrara*）的节选：

> 那个可怜的女人正要和她的女儿坐下吃晚饭，她看见她的儿子走了进来，便问他比安卡（Bianca）是否要过来吃晚饭［比安卡是兰多夫（Landolfo）的情人，刚刚被他母亲的兄弟杀害了］。“如果她会来的话，”兰多夫回答说，“她一定是来拖你下地狱的，你的兄弟以及整个赞比（Zampi）家族都要下地狱！”这个可怜的母亲跪下来并祷告：“神啊，请原谅他的不尊吧！”就在这时，随着一声巨响，门开了。门口站着一个可怕的幽灵，浑身都是刀伤，和比安卡长得一模一样。①

我们看到，这句简单的诅咒并不能像通常那样理解，而是实现了字面意义。

但是，我们最应该关注的是修辞的第三种用法。在前面两种情况中，修辞是源头，是超自然元素的源起，它们之间的关系是历时性的。在第三种情况下，修辞与奇幻之间的关系是共时性的：修辞与奇幻在同一层次被呈现出来，它们之间的联系是功能性的，而不是“词源性”的。在这里，超自然元素通过一系列的比较、比喻性或仅仅是惯用语的用法表现出来，这些用法在口语中非常普通，但如果按字面意义理解，便指向超自然事件，在故事的结尾得以显现。之前我们提到过，这样的例子发生在《鼻子》中；而这样的例子太多，不胜枚举。比如梅里美（Mérimée）的《伊勒的维纳斯》（*La Vénus d'Ille*）。这部作品中的超自然事件是一尊雕像活了过来并勒死了新郎，因为这个新郎曾轻率地将一枚戒指套在了这尊雕像的手指上。在这里，读者是如何被先于事件的比喻性表达所“制约”的呢？一位农民这样描述这尊雕像：“你被她那巨大的白色眼睛吸引……仿佛她正在凝视着你。”② 用“栩栩如生”形容雕像的眼睛是陈词滥调，但这里的陈词滥调却让我们在后来体会到了真正的“生气”。之后，新郎解释了他为什么不让人去取回他戴在雕像手指上的戒指：“再说了，人们将对我的失心疯作何猜想呢？……他

① J. 波托茨基：《萨拉戈萨的手稿》，巴黎：伽利玛出版社，1958年版，第94页。
② P. 梅里美：《洛基及其他故事集》，巴黎：朱丽叶出版社，1964年版，第145页。

们将会把我叫作那尊雕像的丈夫。"[①] 一个简单的比喻性表达再一次出现了，但是，到了故事的结尾，这尊雕像的行为显示出它似乎真的是阿尔封斯（Alphonse）的新娘。在这场意外之后，叙述者这样描述了阿尔封斯的尸体："我解开了他的衬衫，发现他的胸前有一片青灰色的瘀痕，一直延伸到肋骨和后背，就好像他曾被一圈铁环搂抱过一样。"[②] "好像"的内容正是超自然事件所要暗示的。与此类似的是对那场命案过后的新娘的写照，我们读到："有人走了进来……过了一会儿，床发出了呻吟声，仿佛它正承受着巨大的重量。"[③] 正如我们所看到的，每一次比喻都用模式化的言语表达出来："他似乎……""他们将会把我叫作……""好像……"

这一手法并不为梅里美所独有，我们几乎能在所有奇幻作家那里找到。就像在《塞拉山的伊内斯》（*Inès de las Sierras*）中，诺迪埃（Nodier）这样描写了一个奇怪生物的出现，让我们知道它是一个幽灵："它长得不像这个世界上的任何东西……"[④] 如果它真的是一个幽灵，那么，它就会像传说中那样将滚烫的手放在敌人的胸膛上以惩罚他们。那么，伊内斯实际做了什么呢？"'非常好，'伊内斯说道，她将胳膊绕过塞尔吉（Sergy）的脖子，并把手按在了他的胸膛上，她的手是如此的炽热，就像艾斯特班（Estéban）神话中所说的那样。"[⑤] 这一比较似乎是一个"同义反复"。而这个正在施展魔力的幽灵伊内斯并没有停下来："'真是奇迹！'她突然又说道，'好像一个好心的魔鬼把响板落在了我的紧身衣里……'"[⑥]

维利耶在《维拉》中采用了同样的手法："精神在这些器物中渗透得如此之深，它们的外形也似乎有了人气……[⑦]那些珍珠仍然是温润的并散发着微光，就好像感到了肉体的温热一样……在那个晚上，猫眼石也闪烁着微光，就像刚刚被摘下一样……"[⑧] 对于死者复活的暗示被"好像""似乎"等词所引导。

莫泊桑（Maupassant）在《头发》（*La Chevelure*）中也采用了这种方

---

① P. 梅里美：《洛基及其他故事集》，巴黎：朱丽叶出版社，1964年版，第166页。
② P. 梅里美：《洛基及其他故事集》，巴黎：朱丽叶出版社，1964年版，第173页。
③ P. 梅里美：《洛基及其他故事集》，巴黎：朱丽叶出版社，1964年版，第175页。
④ C. 诺迪埃：《故事集》，巴黎：加尼叶出版社，1963年版，第682页。
⑤ C. 诺迪埃：《故事集》，巴黎：加尼叶出版社，1963年版，第687页。
⑥ C. 诺迪埃：《故事集》，巴黎：加尼叶出版社，1963年版，第689页。
⑦ 维利耶·德·利尔·阿达姆：《奇幻故事集》，巴黎：弗拉马利翁出版社，1965年版，第147页。
⑧ 维利耶·德·利尔·阿达姆：《奇幻故事集》，巴黎：弗拉马利翁出版社，1965年版，第152页。

式。叙述者在一个桌子的秘密抽屉中发现了一缕头发，很快，他觉得这缕头发并没有真正被切断，它的女主人仍然存在。他这样表现离奇的现象："有什么东西……吸引你，侵扰你，占领你的念头，就像一张女人的脸那样。"还有："你用你的眼睛注视着它，用你的手爱抚着它，就好像它是有血有肉的一般……你以恋人般的温柔凝视着它。"[①] 于是，我们做好准备体验这"不寻常"的爱，叙述者对一个无生命物——一缕头发的爱。这里我们同样看到了很多"好像"。

在莫泊桑的《谁知道呢?》(*Qui Sait?*)中，"茂密的树丛就像一个坟墓，我的房子就埋葬其中"[②] ——由此，我们在一开始便被引入故事阴森的氛围中。之后，"我脚下的这条路正是远古的骑士们走过的，他们便是经由此路踏入了充满魔咒的国度"[③]。此时此刻，我们进入的的确是一个充满了魔咒的世界。大量的例子清晰地显示出，我们所关注的不是作者的个人风格，而是与奇幻类型的结构相关的某种品质。

我们考察了奇幻与修辞性话语之间的不同联系——彼此相互影响。如果奇幻持续地使用修辞性特征，这是因为它来源于此。超自然诞生于语言之中，它以语言的形式显现出来，并根源于语言。这不单单因为魔鬼与吸血鬼只存在于语言中，而语言自身本来就能使我们感知不存在之物，这就是超自然的体验。因此，超自然的体验成为语言的一个象征，正如修辞性特征一样，成为文学最纯粹的形式。

Ⅱ

修辞性表达是话语层面的特性，接下来，让我们来看看言语行为。更确切地说，让我们转向叙述者的问题，以此来考察奇幻叙述的第二个结构性特征。在奇幻故事中，叙述者通常是"我"。这是一个经验性的事实，我们很容易证实。就像《魔鬼恋人》《萨拉戈萨的手稿》《奥蕾莉亚》《伊勒的维纳斯》《塞拉山的伊内斯》以及戈蒂耶和坡的小说、莫泊桑的小说、霍夫曼的某些小说，所有这些作品都符合这一原则。也有些例外的文本，从某种角度

① G. 莫泊桑：《奇幻故事十一则》，巴黎：罗伯特·马林出版社，1949年版，第142页。
② G. 莫泊桑：《奇幻故事十一则》，巴黎：罗伯特·马林出版社，1949年版，第96页。
③ G. 莫泊桑：《奇幻故事十一则》，巴黎：罗伯特·马林出版社，1949年版，第104页。

来看，它们已经远离了奇幻。

为了更恰切地理解这一现象，我们必须回到一个前提，关系到文学话语的状态。虽然文学文本中的语句通常采用肯定的形式，但它们都不是真正的肯定，因为它们不满足一个最根本的条件，那就是，它们不是事实性文本。换句话说，如果一本书以这样的句子——“约翰在房间里，躺在他的床上”作为开头，我们无权质疑这是真的还是假的。这个问题是无意义的，因为文学语言是非事实性的文本，这是约定俗成的。真相是词与物之间的联系，是词对物的指称，而在文学中，这样的“物”是不存在的。另外，文学作品也的确强调内部的有效性或者一致性。如果同是在这本假想中的书的下一页，我们被告知，约翰的房间里根本没有床，那么这个文本就没有满足一致性，使这条要求成为一个问题，并成为主题性的问题。但这与真相是没有任何关系的。我们必须同时注意不能把真相的问题与指向性的问题混为一谈：只有诗歌不具有指向性，但所有的文学作品都拒绝谈论真假问题。

顺便再提一点文本本身的特性：在文本中，只有以作者的名义道出的内容可以不论真假，而人物的对话则可真可假，就像在日常生活中一样。例如，侦探故事总是在人物们虚假的证词上做文章。当一个人物同时又担任叙述者时（也就是当叙述者是“我”的时候），这个问题会变得更为复杂。作为叙述者，他的话语是不论真假的；但作为人物，他却能够撒谎。我们知道，阿加莎·克里斯蒂（Agatha Christie）的《罗杰疑案》（*The Murder of Roger Ackroyd*）便玩起了这种双重游戏。在这个故事中，读者始终都不去怀疑叙述者，忘记了他同时还是一个人物。

因此，显身的（“戏剧型”）叙述者对于奇幻而言非常适合。他能够非常容易地撒谎，在这一点上作为叙述者的人物优于其他的普通人物，我们将会在以下几个例子中发现这一点。同时他也优于隐身的叙述者，原因有两点。首先，如果一个超自然事件由隐身的叙述者告诉我们，我们立即就置身奇迹之中，因为我们没有理由去怀疑他的话。但是，我们知道，奇幻却需要怀疑。因此，那些关于奇迹的传说通常不会采用第一人称叙事（我们在《一千零一夜》、贝洛童话、霍夫曼的小说以及《维克》中都找不到第一人称叙事）。它们无须采用第一人称叙事，因为它们的超自然世界并不倾向于唤起犹疑。奇幻使我们两难：相信还是不相信？而奇迹却实现了这个不可能的统一体，使读者相信，但却不是真正地相信。其次，正与奇幻的定义相关，第一人称叙述者非常容易使读者与人物合二为一，因为“我”这一人称代词可

以属于任何人。进一步而言，为了使这种一致性更容易实现，这个叙述者必须是一个“普通人”，几乎所有读者都能在他身上找到自己。这样我们就能尽可能直接地进入奇幻世界。不能把这里所提到的一致性与个体的心理作用相混淆：这是文本内部的机制，是结构性的使然。显然，没有任何因素可以阻止某个现实中的读者与文本世界保持距离。

有若干文本可以说明这一手法的有效性。在《塞拉山的伊内斯》中，整个故事的悬疑效果都建立在无法解释的事件之上，而这些事件的叙述者同时又是故事的主人公之一。他和我们大家一样，值得加倍信任。换句话说，事件是超自然的，而叙述者是自然的。这是最适宜奇幻效果显现的良好条件。类似的，在《伊勒的维纳斯》中（这部作品更像是奇幻型奇迹，然而诺迪埃让我们体验到了奇幻型怪诞），奇幻之所以发生，正是因为超自然的迹象的出现——拥抱留下的瘀青，上楼的脚步声，特别是那只在卧室里发现的戒指，等等，而这一切都是由叙述者自己观察所发现的，这位叙述者又恰是一位值得信任的考古学家，每一个发现都带有科学实证的意味。这两个故事的叙述者与柯南道尔（Conan Doyle）小说里的华生（Watson）有几分相像，或者是他不计其数的化身。与其说他们是人物，不如说是目击者，每个读者都能在他们身上找到自己。

因此在《塞拉山的伊内斯》和《伊勒的维纳斯》中，叙述者兼人物合二为一了。接下来的例子则说明了前述第一人称叙述者的头一种功能，即见证被叙述的超自然事物，虽然并不一定真正相信它。例如，在《魔鬼恋人》中，索贝瑞娄（Soberano）这样证明他的魔力：

> 他提高了嗓音叫道：“卡尔德隆（Caldéron），把我的烟斗拿去点着，再拿回来给我。”他的命令刚落，我就发现烟斗消失了；在我能搞清楚这到底是怎么回事，或者问问这个顺从的卡尔德隆到底是谁以前，点燃的烟斗又出现了，而索贝瑞娄已经把烟斗拿在了手上。[1]

类似的，在莫泊桑的《一个疯子?》(*Un Fou ?*) 中：

> 桌上有把我用来裁开书页的小刀。他把手慢慢移到小刀的上方，突然，我看见，是的，我看见刀子自己颤动起来，接着它转圈了，然后它慢慢滑动了，自动滑向了在桌子那头正在等待它的那只

① J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960 年版，第 110～111 页。

静止的手，并且滑进了指缝间。我恐怖地叫了起来。[1]

在这两个例子中，我们都不会怀疑叙述者的证词；相反，我们会跟随他一起，为这些奇异的现象寻找一个合理的解释。

人物可以撒谎，而叙述者一定不能。这是我们可以从波托茨基（Potocki）的小说中得出的结论。阿方索和他两个表妹共度一夜，对这件事有两种叙述。阿方索的叙述不包含超自然因素，而巴斯杰科则看见那两个表妹变成了尸体。但是，鉴于阿方索的叙述（几乎）不可能为假，巴斯杰科或许就是在撒谎，就像阿方索猜测的那样（凭借理性的分析，正如我们后来所知道的）。或者，巴斯杰科看到了幻觉，或者疯了，等等。但阿方索却不可能疯了，只要他还被认为是处于“普通”状态的叙述者。

莫泊桑的小说展示了叙述在不同程度上的可信性。我们可以对两种叙述进行区分，取决于叙述者超然于故事之外或是故事的主要人物之一。如果处于故事之外，他也许能或者不能鉴定人物的话。如果叙述者能够鉴定，将使叙述更加可信，就像上面《一个疯子?》中的那段引文。否则，读者就会倾向于将这样的奇幻的根源理解为疯癫，就像《头发》（*La Chevelure*）和《奥尔拉》（*Le Horla*）中的第一幕一样，而这两个故事的下文恰好都为这种解释提供了说辞。

但在莫泊桑最好的奇幻小说，比如《它?》（*Lui？*）、《夜》（*La Nuit*）、《奥尔拉》（*Le Horla*）、《谁知道呢?》（*Qui Sait？*）中，莫泊桑使叙述者同时兼任故事的主人公，就像坡和许多后继者做的那样。事实上，我们的确更在意人物说的话而并非作者说的话。人物的语言令人生疑，我们有充分的理由去想象这些人物都是疯子；但尽管如此，由于叙述者没有直接说他们是疯子，我们就会对他们半信半疑。叙述者撒谎的时候并没有人告诉我们，而他正在撒谎的这一可能性将使我们产生“结构性”的惊讶。而这种可能性是存在的——既然他同时又是一个人物——因此，读者会产生犹疑的情绪。

让我们来总结一下。显身的（戏剧型）叙述者对于奇幻体裁非常适合，因为他容易使读者与人物合二为一。这种叙述者的话语保持了模棱两可的状态，作者可以对此进行不同的利用，强调这一方面或者另一方面：如果是叙述者的言论，就没有必要讨论它的真假；而作为人物的言论，则必须要通过真假的判定。

---

① G. 莫泊桑：《奇幻故事十一则》，巴黎：罗伯特·马林出版社，1949 年版，第 135 页。

Ⅲ

我们要关注的第三种关于作品的结构性特征是句法方面的。就考察作品的构成而言（或者将它称为宽松意义上的“结构”），这个方面是奇幻叙述批评的关注热点。彭佐尔特（Penzoldt）对此进行了细致的研究，他用了整整一章来论述这个问题。以下的摘要概括了彭佐尔特的理论：“理想的鬼故事的结构可以被描述为一条导向高潮点的上升的线条……高潮显然就是鬼怪的出现。”[①]“大部分作者都尝试以一个逐渐推进的过程来实现高潮，一开始表现得很含糊，后来越来越直接。”[②]

这个关于奇幻叙述的情节理论是从坡对普遍文学的某种主张发展而来的。坡认为，故事的特征就取决于某种单一的效果，这一效果应该在最后实现，而叙述中的所有元素都必须为实现这一效果而服务。“在整个结构中的任何字句，无论是直接的还是间接的，都必须导向预先设定的目标。”[③]

我们可以举例说明这一原则。比如梅里美的《伊勒的维纳斯》。最终的效果（或者借用彭佐尔特的话来说，就是高潮）是石像的复活。从一开始，各种各样的细节都为此进行铺垫。从奇幻的角度来看，这些细节构成了一个完美的渐进过程。在最开始的几页中，我们看到一个农民汇报发现了石像，并将它描述为一个活生生的人（她是“淫邪的”，“她注视着你”）。接下来是对雕像的实际描写，直至结束：“某种幻觉揭示出了现实，那就是生命本身。”同时，故事的其余主题也在发展：阿尔封斯视为儿戏的婚姻，雕像的撩人的外形等。接下来写到了戒指，那个被凑巧套在雕像无名指上的戒指，阿尔封斯再也没办法把它摘下来。“维纳斯握紧了手指，”他于是宣布说，“那么她现在是我的妻子了”。从这时起，我们开始面对超自然事件，虽然我们并没有亲眼看见使楼梯“嘎吱”作响的脚步，“床板破裂的床”，阿尔封斯尸体上的瘀青，他房间里的戒指，“地上深深的脚印”，新郎的叙述以及最后作为证词的理性的解释都无法说明这一切。这就为幽灵的出现做了细致的铺垫，雕像的复活遵循了一个渐进的过程。一开始它只是拥有活人的表情，然

---

① P. 彭佐尔特：《小说中的超自然》，伦敦：彼得·内维尔出版社，1952年版，第16页。
② P. 彭佐尔特：《小说中的超自然》，伦敦：彼得·内维尔出版社，1952年版，第23页。
③ B. 艾肯鲍姆：《关于散文的理论》，载《文学理论》，巴黎：索伊出版社，1965年版，第207页。

后一个人物断言它握紧了手指，最后它似乎杀了这个人物。

但是，其他的奇幻小说似乎并不遵循这种渐进的过程。让我们来看戈蒂耶（Gautier）的《死去的情人》（*La Morte Amoureuse*）。故事中克拉丽蒙德（Clarimonde）第一次在梦中出现之前，的确有一个渐进的铺垫，即便不算完美。但是之后所发生的情节在超自然的程度上并没有变得更强或更弱，直到结尾——克拉丽蒙德的尸体腐坏。同样，在莫泊桑的小说中，《奥尔拉》的高潮点根本不在最终，甚至在一开始就出现了。《谁知道呢?》也呈现出另外一种结构。在这里，奇幻是陡然发生的，之前根本没有任何铺垫（之前更像是叙述者所做的兜圈子式的精神分析）；而在此之后，奇幻事件发生了，家具自动离开了屋子；接着，超自然的元素在一定时期内消失了；接着，在古董店里发现了家具，奇幻又出现了，但有所减弱；在结尾以前，奇幻效果到达顶峰，家具又回到了屋子。小说的结尾并没有更多的奇幻因素，但尽管如此，读者仍然会觉得这是全书的高潮。此外，彭佐尔特在他的分析中也记录了一个类似的结构，并总结道："当我们试图呈现这类小说的结构时，我们发现它们并不像通常那样沿着一条线索到达一个单一的高潮，而是像一条水平线，在故事的演进中会有短暂提升，但一定维持在通常所说的高潮点之下。"[①] 但是这种评论很明显使得之前的原理失去了普遍有效性（我们可能会注意到，所有的结构主义批评都倾向于用特殊的特征来呈现文本的结构）。

由以上的分析会导出如下的结论：的确存在奇幻叙述所固有的特征，但它比彭佐尔特之前所描述的更加普遍；而且，它并不是一个渐进的问题。接下来，我们必须解释，为什么这一特征对于奇幻这一文类来说是必需的。

让我们再次回到对奇幻的定义。与其他很多文类不同，奇幻包含了丰富的提示，暗示读者将扮演怎样的角色（当然，某些文本也可以做到这样）。我们看到，这一特征更普遍来说源于由文本自身所呈现出的表述的过程。这一进程的另一个重要成分是它的时间性：每一部作品都包含对其理解的时间的暗示；奇幻叙述在极度强调表述过程的同时，也强调阅读的时间。首先，按照惯例，奇幻阅读的第一个时间性特征是不可逆性。每一部文本都暗含阅读的方向性，即我们必须从头读到尾，即从第一页到最后一页。某些特定的文本会迫使我们去改变这一秩序，但是这种改变必须保证所读取的文本意义与习惯中以从左到右的顺序所暗示的意义是一致的。相对于其他文类，奇幻

---

① P. 彭佐尔特：《小说中的超自然》，伦敦：彼得·内维尔出版社，1952年版，第129页。

对这种惯例的强调更甚。

比如，我们将要阅读一部巴尔扎克的普通（非奇幻的）小说，从头读到尾。但假如一时兴起，我们在第四章之前先读了第五章，那么我们的损失远不如像这样去读一部奇幻小说时那样惨重。如果我们在读奇幻小说之前已经知道了它的结局，它的整个运行机制就被扭曲了，因为读者无法再按部就班地获取同一性的感受。这就是奇幻文类的第一个条件。此外，这并不一定是一个关于逐渐推进的问题，即使这一暗示了时间性的特征是经常出现的。在《死去的情人》和《谁知道呢?》里，阅读时间是不可逆的，但却没有逐渐推进的过程。

因此，读者第一遍和第二遍读奇幻故事所产生的印象非常不同（这种差别比其他类型的叙述明显得多）。的确，因为读第二遍时，由于读者与人物不再可能合二为一，此时的阅读就不可避免地变成了一种元阅读，在此过程中，我们更为关注的是实现奇幻的手法，而不再沉浸于它的魔咒之中。诺迪埃显然深谙此理，他让《塞拉山的伊内斯》的叙述者在故事的结尾这样讲道："我没法保证这个故事在听了两遍之后依然足够迷人。"[①]

最后，我们可能会注意到，不是只有奇幻叙述才强调作品的接受时间，侦探故事更是如此。我们将从一系列严格的一环套一环的事件之中寻求真相，每一环都不能被跳过。恰是因为如此，而并非是由于故事可能写得不好，我们才不会重复读侦探小说。笑话也受到类似的限制，弗洛伊德的描述适用于所有强调瞬时性的类型：

> 显然，笑话的这一特征（决定了笑话的短寿以及不断产生新笑话的需求）被这样的事实所决定，那就是让某人惊奇或者措手不及的因素的本质暗示了它无法重复奏效。当一个笑话被重复时，听众的注意力又被带回第一次听到它时的那个情境中，成为被它唤起的记忆。[②]

惊奇只是不可逆的时间性所关系到的一个特殊方面，当第一印象并没有奏效时，我们仍然可以通过对言语形式的抽象分析发现这些联系。

---

① C. 诺迪埃：《故事集》，巴黎：加尼叶出版社，1963年版，第715页。

② S. 弗洛伊德：《诙谐及其与潜意识的关系》，巴黎：伽利玛出版社，1953年版，第176~177页。

6 奇幻的主题：引言

现在，我们必须开始第三个方面的研究了，即通常被称为语义学或者主题学的研究，我们将对此进行详细考察。为什么要强调这一方面的研究呢？答案是显而易见的。奇幻被定义为对怪诞事件的特殊的理解，既然前面我们已经详细描述了这一接受过程，接下来就应该详细考察定义中的另一个组成部分，即怪诞事件本身。我们把某事件称为怪诞的，也就给这一现象赋予了语义的规则。既然我们讨论到了语法与语义，它们之间的区别性特征可以通过如下的方式表现得更为清晰：当一个事件从属于一个更大的场面，并且与它相邻近的、多少近似的元素保持联系时，我们可以将它视为语法的元素。相反，当我们把同一个事件与同它相似或者相反的元素进行比较，同时不考虑它们之间的直接联系时，我们就将其视为语义的元素。语义属于聚合范畴，而语法属于组合范畴。当我们谈论一个“怪诞”事件时，我们并没有考虑它与其邻接事件的关系，而是在考虑它与其他事件的关系，它们相隔甚远，但要么类似要么相反。

说到底，奇幻文本可以被也可以不被某种特定的结构定义，不存在某种特定的“风格”。但如果没有“怪诞事件”，奇幻就不会发生。当然，奇幻并非由这些事件组成，但它们却构成了奇幻存在的必要条件。接下来我们将讨论这些事件。

我们或许会采用另一种方式来处理这个问题，从奇幻对于作品的“功能”入手。假如我们想知道奇幻因子对于一部作品的贡献何在，从功能的角度着眼，我们可以得出三个答案。首先，奇幻使读者产生了特定的反应，例如害怕、恐惧或是单纯的好奇，这是其他文类或者文学形式难以做到的。其次，奇幻使叙述充满了悬念，奇幻元素的在场使情节呈现出相当密集的结构。最后，乍看之下，奇幻显现出某种同义反复的功能：它呈现出一个奇幻世界，但这个世界与语言之外的现实无关。也就是说，描述这个行为和被描述物在本质上没有差别。

奇幻存在这三个功能，并且只有这三个功能（就目前的一般性而言），这并非偶然。我们知道，文学属于符号学研究的领域，而符号学的一般性原理告诉我们符号具备三种可能的功能：符用功能对应于符号与使用者之间的关系；符形功能处理符号与符号之间的关系；而符义功能处理符号所指示的对象，与符号的指涉物相关。

我们不会去考察奇幻的第一种功能，因为它由心理分析式的阅读发展而来，与我们目前所采用的严格的文学分析格格不入。关于符形功能，我们此前已经详细讨论过奇幻与作品结构之间的密切联系，并且我们在研究的结尾还将回到这一话题。现在我们要处理的是第三种功能，研究特殊的语义世界。

我们可以迅速并便捷地回答刚才我们所提出的问题（即奇幻对于一部作品的贡献何在），但这并没有触及问题的要害。我们可以做出一个合理的假定，那就是奇幻表达了什么和一般的文学表达了什么在本质上是没有差别的，但强度却有所不同，而这种强度在奇幻文学中达到了最大值。置言之，借用坡恰到好处的表述，奇幻代表了一种极限的体验。但请不要误会，这一表述仍然不是有效的解释。也许有上千种“极限”，而我们对这一频谱一无所知，对我们来说几乎是没有差别的。尽管如此，这一假设还是为我们提供了两点有益的提示：首先，任何关于奇幻主题的研究都与一般文学的主题研究相类似；其次，奇幻主题的标志是极致的和极度的。在研究中，我们应该始终牢记这一点。

那么，关于奇幻主题的类型学便与一般文学主题的类型学是类似的。我们非但不会为这一点感到高兴，反而只能一声长叹。因为我们已经触及了所有文学理论中最复杂和最晦涩的问题：如何去言说文学言说了什么？

要系统处理这个问题，我们需要避免两种彼此对称的误区。第一种误区将文学简化至纯粹的内容（换言之，只关注其语义的层面），这种态度将导致对文学特性的忽视，将把文学置于和（例如）哲学话语相同的位置。我们是在研究主题，但这些主题将不再与文学性相关。第二种相对的误区会把文学削减至纯粹的“形式”，会认为文学研究没有必要分析主题。如果我们认为在文学中只有能指层面是值得关注的，那么我们将会忽略对语义层面的研究（就好像作品并没有呈现出它众多不同的层面）。

我们很容易就能看出这两种态度都是不适当的：在文学中，我们表达了什么和用什么方式表达是同样重要的，“说了什么”和“怎样说”同样重要，

反之亦然（设想一下，实际上我们并不去作此设想：假如这两方面可以被忽略会怎样）。但是，我们不能想当然地认为，正确的态度就是在这两种倾向的混合状态中找到平衡点，我们并不是要在形式与内容的研究之间找到一个合理的比例。形式与内容之间的绝对性的差异是必须被打破的（这种说法在理论层面已是陈词滥调，但当我们考察今天的批评研究个案时，却发现它正当其时）。结构这个概念的“存在理由”之一即在于此：超越旧有的形式与内容之间的分裂，以便将作品视为一个整体，并且是一个动态的统一体。

在我们迄今为止所讨论的文学作品的相关概念中，还未出现形式与内容的概念。我们已经讨论了作品的若干方面，每一个方面都包含了作品的结构和所指，没有一个是单纯的形式或者单纯的内容。也许有人会提出反对意见，认为词汇和句法层面比语义层面更加“形式化”，因为，在谈论某部作品时，我们可以直接描述结构，而不必去揭示文本的意义。此外，当我们在谈论语义层面时，我们又无法不去关注作品的意义，这样才能使内容层面显现出来。

现在我们必须摒弃这一错误的观点，只有这样我们才能更明确地界定将要进行的研究。我们不能把目前所进行的主题研究和对作品的评论式的解读相混淆。我们将文学作品视为一个可以做出不同解读的结构，不同的理解取决于批评的时间和场合、批评家的个性、当代的美学理论结构等。此外，我们的任务就是要描述这一中空的抽象结构是如何被批评家和读者的解释所填充的。假如我们是在考察词汇和语法层面，我们的确会尽可能避免对单个作品的理解。和之前的做法一样，我们更关注对结构的描述，而不是去揭示作品的意义。

如果我们肯定奇幻主题与一般文学的主题是邻近的，那么我们的任务便会变得尤其困难。如果我们已经拥有一整套理论，可以涵盖作品的词汇和语法层面，那么这一理论也势必可以包含对奇幻的考察。然而，这一理论并不存在。正因为如此，有两个目标是当务之急的：研究奇幻的主题，并提出一个关于主题研究的普遍性的理论。

我们说目前还没有关于主题的一般性理论时，似乎忘记了一个声望正如日中天的批评流派，即主题学批评。有必要解释一下，为什么我们不赞同这一学派苦心经营的批评方式。简·皮埃尔·理查德（Jean-Pierre Richard）是这一学派的权威，在此，我将以他的几篇文章为例来加以说明。选用这几篇文章是带有倾向性的，在此我无法对这个有着重要意义的批评家的全部作

品做到绝对的公平。我将会以理查德早期的几篇序言为例，顺带会提到，他最近的文章显示出其想法一直在推进。此外，即便就他的早期著作而言，假如对其进行更为细致的考察，我们会发现这一方法所呈现出的问题远远比我们目前讨论的复杂，当另撰文。

首先，我们必须指出，“主题学”这个术语的使用本身就是值得商榷的。的确，这或许会让人觉得这一领域涵盖了关于所有主题的研究，无论是什么主题。然而，批评家们实际上是有所取舍的，正是这种选择鲜明地体现出他们的态度，我们或许可以称其为“感觉论者”。的确，对于这种批评而言，只有包含感觉（就这个词的狭义含义而言）的主题才真正值得关注。乔治·布莱（Georges Poulet）为理查德的第一本关于主题学批评的著作《文学与感觉》（*Littérature et Sensation*）撰写了前言（这个标题本身就意味深长），他这样描述这一要求：

> 在意识的深处，在一切还未变成思想之前，在进入思想领域的入口之外，始终存在着光和对象，甚至还有能看见他们的眼睛。批评不能仅仅对思想进行思考，它还必须原路返回，透过这些思想，穿过一系列形象到达感觉层面。①

这段文章认为在具象与抽象（举例来说）之间有着显著的差异。在一端，我们看到物体、光、眼睛、意象、感觉；而在另一端，我们看到的是思想和抽象的概念。而具象的这一端似乎被赋予了双重价值。首先，它是最先出现的（所以，理查德用了“变成”这个词）；其次，它是最密实以及最重要的元素，因此，它是批评优先考虑的对象。

在他那本《诗与奥妙》（*Poésie et Profondeur*）的前言中，理查德又提到了这一相同的观点。他将自己的研究路径描述为这样一种尝试：

> 我试图重新发现和描述最根本的意图，这是支配创作的源泉。我试图在最原初的层面上去把握这种意图，在这一层面上，它被最为谦逊而诚实地表达出来，那就是纯粹的感觉层面，关于最原始的情绪以及正在呈现的意象的感觉……我认为沉迷比理念更为重要，我认为理论比梦稍逊一筹。②

① J. P. 理查德：《文学与感觉》，巴黎：索伊出版社，1954年版，第10页。
② J. P. 理查德：《诗与奥妙》，巴黎：索伊出版社，1955年版，第9～10页。

热拉尔·热奈特已经恰如其分地将这种出发点描述为“感觉主义者的假说，认为根本与真实之物都与感官的经验相一致”[①]（《辞格》）。

之前（在谈到诺思洛普·弗莱的时候），我们已经表明对这种假说有不同意见。我们也会继续认同热奈特的意见，他写道：

> 这种关于结构主义的假说，或者说是偏见，与巴什拉式(Bachelardian)的分析是截然相反的。巴什拉式的分析认为，在结构主义看来，哪怕是最老套的思想，其最为基本的功能也已经参与了更高级的抽象过程，理解力的模式与程式可能更加“深入”，比感性意象的遐思更接近对象，在潜意识中是存在逻辑甚至是数学的。[②]

在这里，我们看到，在两大学派之间存在着对立，实际上，已经超越了结构主义与巴什拉式分析之争：这种对立的一端站着列维-斯特劳斯、弗洛伊德和马克思，在另一端站着巴什拉、主题学批评流派以及荣格和弗莱。

我们或许可以认为，就像我们谈论弗莱时所说的那样，这些假说是未经论证的，它们是任意选择的结果；当然，我们也说过，从结果来考虑它们还是有用的。让我们先将“原始思维”的影响搁置一边，仅仅聚焦于文学层面的分析。理查德在他所描绘的世界中否定了抽象的重要性，从而他也低估了抽象在批评中的必要性。那些他用以描述他所研究的诗歌中的感觉的类别正如那些感觉本身一样具体。为了证明这一点，我们只用看看他书中的目录就行了，在法语中，这恰被称为“主题列表”。例如，“魔鬼的深渊—洞穴—火山”“太阳—石头—砖块—石板—碧绿色—植物”“蝴蝶和飞鸟—飘动的围巾—干裂的大地—灰烬—淤泥—太阳”等（这与他在《诗与奥妙》一书中讨论奈瓦尔时的章节中所做的分类如出一辙）。也同样是在讨论奈瓦尔时，他写道：

> 他在梦中理解世界，比如，他将很多东西比喻为用过后被掩埋的火堆，例如日出的盛景或在日落下闪光的砖墙，抚摸年轻的姑娘火焰般的头发的感受，或者动物的体温等，总之是金色而丰盈的。[③]

---

① G. 热奈特：《辞格》，巴黎：索伊出版社，1966年版，第94页。
② G. 热奈特：《辞格》，巴黎：索伊出版社，1966年版，第100页。
③ J. P. 理查德：《诗与奥妙》，巴黎：索伊出版社，1955年版，第10页。

这里的主题被描述为太阳、砖块、头发，描述它们的术语是废弃的火堆。

对于这样的批评语言，我们必须要多说几句。我们并不怀疑它的针对性，但每一个研究具体作家的专家在如此讨论作品时必须做出判断，这些观察在何种程度上是正确的。只有站在分析自身的角度上看，这样的语言才是属于批评的。如此具象的术语显然没有构成任何逻辑体系（而逻辑体系正是主题学批评首先要回避的）；但是，如果这个关于术语的列表是无限长的并且不相协调，那么和作品本身相比，如何体现出它能更好地涵盖和组织这些感觉呢？眼下，主题学批评似乎就等同于文学释义（当然，就理查德而言，是极富灵感的文学释义）；但毕竟，释义不是分析。巴什拉或者弗莱尚有自己的理论体系，即使它们仍然停留在具象的层面上，比如四元素说或者四季说等。而借用主题学批评的方法，我们在研究每部作品时，都会重新去罗列一个无限长的术语的清单。

从这一视角出发，存在两种类型的批评，我们可以称其中一种为叙述式的，另一种为逻辑式的。叙述式的批评沿着水平线进行，从一个主题进行到另一个主题，几乎随意地收束告结；每一个主题都和下一主题一样是具象的，构成了一条无止境的链条，而批评家（在这里类似叙述者）几乎是随机地开启和结束叙述（这就好像，某部小说只是碰巧在开头写了人物的出生，在结尾写了人物的死亡，完全是随意的）。热奈特引用了理查德在《马拉美的幻想世界》（*L'Univers Imaginaire de Mallarmé*）中的一句话，能够更具体地说明这一态度："于是，这玻璃瓶不再是苍穹，但也还不是一盏灯。"[①]苍穹、玻璃瓶和灯构成了一系列同类项，而批评家在此区间滑行，始终处于同一深度。主题学批评著作的典型结构揭示了这一叙述式的、水平的批评态度：它们通常是一些零散文章的集合，每一篇文章勾勒出一个不同作者的肖像。由于理论是被禁止通行的，所以说想在一个更为普遍的层面上处理问题是不可能的。

与之相反，逻辑的态度是垂直运动的。玻璃水瓶和灯也许构成了第一层一般性，但接着它必须上升到另一个层面，一个更抽象的层面。论述的轨迹所构成的更像是一个金字塔，而不是一条平面上的线。与此相反，主题学批评则很难离开这条水平线。因此，它放弃了任何分析，甚至没有任何解释性

---

① G. 热奈特：《辞格》，巴黎：索伊出版社，1966年版，第499页。

的说明。

的确，我们有时会发现，在主题学批评的著述中会存在某种理论性的偏见，尤其见诸乔治・布莱德（Georges Poulet）的著作中。即便撇开感觉论的危险不谈，这种批评方式还与我们另一个前提相左，即不能把文学作品视为对一个现存思想的翻译，而要将其视为一个意义发生的所在，而且是意义发生的唯一所在。若假设文学仅仅只是某些思想的表达方式或者作者的经验，那就从一开始否定了文学的特殊性，将文学视为第二位的角色，只是众多媒介中的一种。然而，这却是主题学批评考虑文学抽象特征的唯一方式。以下是一些理查德代表性的言论："我们乐于将其（文学）视为内心选择、困扰和疑问的个人表达。"[①]（《文学与感觉》）"对于我来说，文学是这样的一个所在，在这里，试图去理解存在的意识被最为朴素的甚至是幼稚天真的东西取而代之。"[②]（《诗与奥妙》）表达或者被取代，表明了文学在这里仅仅是某些问题的另一种说法，这些问题是外在而独立于它的。我们很难不假思索地接受这一见解。

以上简要的分析显示出，由于其反普遍性的定义，主题学批评无法为文学话语的一般结构提供分析与解释的方法（在下面我们将会指出，主题学批评在何种层面上似乎是与此相关的）。因此，在面对主题的分析时，我们依然和之前一样手无寸铁。不过，我们已经看到我们必须要回避的两种冒险：其一，拒绝离开具象层面，拒绝承认抽象原则的存在；其二，利用非文学的类属去描绘文学的主题。

现在，身披这件非常薄弱的理论武装，让我们回到对奇幻的批评文本。我们将会发现它们与主题学批评在方法上惊人的一致。

以下这些分类便沿用了此法。桃乐茜・斯卡伯勒（Dorothy Scarborough）是在此领域最早撰写专著的批评家之一，她在《现代英语小说中的超自然》（*The Supernatural in Modern English Fiction*）中建议这样分类：现代的幽灵；魔鬼及其仆从；超自然生命。彭佐尔特（在其"主要主题"一章中）做了更为细致的划分：鬼怪；幽灵；吸血鬼；狼人；女巫及巫术；看不见的生命；兽妖（实际上，这一分类是建立在另一个更为普遍的分类之上的，我们将会在第 9 章提到这个问题）。凡克斯（Vax）提供了一

---

① J. P. 理查德：《文学与感觉》，巴黎：索伊出版社，1954 年版，第 13 页。
② J. P. 理查德：《诗与奥妙》，巴黎：索伊出版社，1955 年版，第 9 页。

个非常近似的列表：狼人；吸血鬼；人类的肢体；人性的畸变；不可见物与可见物的相互影响；因果关系倒置；时间与空间；退化。在这里，在意象和它们的成因之间有一个奇怪的跳跃：吸血鬼的主题显然是人性畸变的结果。因此，这一列表比前两者缺乏内部统一性，虽然它更具启发性。

卡约（Caillois）在《意象，意象……》（*Images, Images*…）中做了一个更加详尽的分类。他的主题分类如下：与魔鬼订立的契约［如浮士德（Faust）］；极度痛苦的灵魂为了求得安息而做出某种行为；被罚而持续并永无止境地流浪的幽灵［如梅尔莫斯（Melmoth）］；人格化的死神在活人中出现［如《红死魔的面具》（*The Masque of the Red Death*）］；难以定义的、看不见的“东西”在出没［如《奥尔拉》（*Le Horla*）］；吸血鬼，即靠吸食活人的鲜血以获得永恒青春的死者（例子非常多）；雕像、画像、盔甲或者机器人突然复活，并且变得非常自主［如《伊勒的维纳斯》（*La Vénus d'Ille*）］；引发可怕的、超自然疾病的魔术师的诅咒［如《兽印》（*The Mark of the Beast*）］；从天而降的女妖，性感而致命［如《魔鬼恋人》（*Le Diable Amoureux*）］；梦境与现实的颠倒；房间、公寓、房屋或者街道的消失；时间的停滞或反复（如《萨拉戈萨的手稿》）。[①]

显而易见，这一列表是丰富的。同时，卡约坚持奇幻主题系统性、封闭性的特征：

> 或许，认为对主题进行归类是可行的这个想法有点过火，毕竟，对主题进行分类要严格根据既定的条件。但是，我仍然认为主题是可以被列举并化繁为简的，这样我们甚至可以推测出在这些系列中尚未出现的主题，正如门捷列夫对元素周期的分类可以让我们去计算一些元素的原子的重量，而这些元素是尚未被发现或者自然界所没有的，它们只是虚拟地存在着。[②]

我们仅能对这一志向深表赞同，但在卡约的著作中我们却找不到相应的逻辑准则以确保实现这样的分类，并且我认为这一缺失并非偶然。迄今我们所举出的所有分类都与我们的首要原则相悖，即划分抽象的种类而非具体的意象（只有凡克斯例外，但却无关大局）。在卡约所描绘的层面上，这些“主题”恰恰是无止境的，并且并不遵循严格的规律。在进一步的考察中我

① R. 卡约：《意象，意象……》，巴黎：科尔第出版社，1966年版，第36~39页。
② R. 卡约：《意象，意象……》，巴黎：科尔第出版社，1966年版，第57~58页。

们会发现，依据这样的划分，我们会对作品中的每个元素形成变动不居的概念，而这些概念独立于将它们整合在一起的结构之外。比如，如果将所有的吸血鬼划为一类，就暗示了吸血鬼总是指向同一种东西，无论它的上下文如何。现在，我们必须首先明确的是，作品是一个具有内部一致性的整体，是一种结构，我们必须确保各个元素（在这里，就是各个主题）的意义只能在它与其他元素的关系中被理解。以上的那些分类只是标签和外在形态，并不是真正的主题元素。

与以上那些主题列表相比，维托尔德·奥斯特洛夫斯基（Witold Ostrowsky）最近的一篇文章更进了一步，他试图形成一种理论。并且，其研究的标题就很醒目——《文学中的奇幻与现实：关于如何界定及分析奇幻小说的建议》（*The Fantastic and the Realistic in Literature: Suggestions on How to Define and Analyze Fantastic Fiction*）。根据他的观点，我们可以将人的经验用图 1[①] 表现出来：

人物（characters） 1　　　　　2 物质（matter）+意识（consciousness）	5 被 6、8 控制的行动中 （in action controlled by 6、8）	6 因果关系 （causality）	8 在时间中 （in time）
客体世界（world of objects） 3　　　　　4 物质（matter）+空间（space）		7 并且/或者目标 （and/or goals）	

图 1

在不同情况下，奇幻的主题被视为对图 1 这八种元素之一或者更多的变形。

在这里，我们看到在抽象层面上对系统化分类的尝试，已不再是形象层面上的分类。然而这一张图仍然很难让人接受，这缘于这种分类建议以一种显然是先验的特性（并且是非文学性的）去描绘文学文本。

总而言之，以上所有这些关于奇幻的分析或者欠缺具体的建议，或者像主题学批评那样缺少对普遍规律的提示。以上的这些批评家（彭佐尔特例外）都满足于罗列奇幻的元素，而不去试图分析它们的组织结构。

仿佛我们在主题研究的入口处遇到的问题还不够多，这里还有些别的问题内在于奇幻文学的本质之中。让我们回顾一下这些问题的主题：在由文本

---

① W. 奥斯特洛夫斯基：《文学中的幻想与现实，对如何定义及分析奇幻小说的建议》，载《文学问题》，1966 年第 9 期，第 57 页。

唤起的世界中，一个事件（或者一个行动）由超自然物（或者伪超自然物）引发；这一行动在隐含读者身上（并且通常在故事中的主人公身上）激发了反应。我们正是把这样的反应定义为“犹疑”，而将产生它的文本定义为奇幻。当我们面对关于主题的问题时，为了单独关注引发这一反应的事件的本质，我们必须将“奇幻”反应装进括弧。置言之，由此观点出发，去区分奇幻与奇迹已经没有意义，我们将关注全部的作品，属于这一种类或者那一种类已经毫无分别。尽管如此，文本可能异常强烈地凸显奇幻的效果（比如，犹疑的反应），以至于我们无法区分到底是哪种超自然物引发了它：这种反应让我们不可能再去把握行动，除非我们倒回去看。因此，奇幻的延搁将变得非常困难，甚至是不可能的。

换句话说，由于我们试图关注对对象的感知，我们可能会同时执着于感知和对象本身。但是，假如我们对感知过于执着，可能会丧失对对象的洞察力。

这里有数不清的例子证明触及主题的不可能性。让我们首先来看霍夫曼，他的全部作品构成了一个真正的奇幻主题库。对于霍夫曼而言，重要的似乎并非某人正在幻想什么，而是某人正在幻想这个事实以及这种幻想所带来的乐趣。我们对于他创造的超自然世界是如此崇拜，以至于我们很少去考虑这一世界的构成。我们的重点从话语层面转向了话语行为层面。《金罐》（*The Golden Pot*）的结局正说明了这一点。在历数了学生安塞姆（Anselm）的传奇冒险之后，叙述者本人站了出来并且宣称：

> 然而在那时我感觉到一阵突如其来的刺痛，继而传遍全身。啊，快乐的安塞姆，他已经抛却了平凡生活的重负，他带着对温柔的萨拉潘提娜（Serpentina）的热恋向着亚特兰蒂斯飞去。然而我，可怜的我，必须马上甚至是立即离开这个展会大厅——其本身便与亚特兰蒂斯相去甚远——回到我的阁楼上，俗事缠身，我的心里和眼前一片模糊，眼冒金星，愁云密布，我将永远、永远看不到美丽的莉莉了！就在这时，档案管理员林德霍尔斯特（Lindhorst）温和地拍着我的肩膀说道：“放松些，我可贵的朋友！没必要悔恨和悲痛！难道你不曾去到亚特兰蒂斯吗？你在那里耕耘出的那一小片由字词构筑的美丽的领地，不正是你内在诗意的自我吗？并且，难道安塞姆的幸福不仅仅是生活在诗中吗？除了诗歌，还有什么别的东西可以展示自身呢，如同那万物神圣的和谐，如同造化最高深

的秘密？”①

这段令人印象深刻的短文在超自然事件与描绘它们的可能性之间画上了一个等号，并认为超自然物的意义便等同于对它们的感知。安塞姆所获得的快乐与想象出这种快乐并写出故事来的叙述者所感知的是一致的。并且，正是由于这种快乐存在于超自然中，使得了解超自然物变得更加困难。

莫泊桑的情况正好相反，但却殊途同归。在这里，超自然物使我们如此焦虑以及恐怖，以至于我们几乎无法分辨它的构成。《谁知道呢？》（*Qui Sait？*）或许是最好的例子。超自然事件在故事一开始便出现了，一所房子里的家具突然离奇地活了过来。家具的行为是毫无逻辑可言的，并且这种离奇的现象令我们吃惊，并不会纠缠于“这意味着什么”。家具复活本身并非那么重要，重要的是某人居然可以想象并且体验这样的事情。对于超自然物的感知再次为超自然物本身投上了浓重的阴影，使我们很难接近它。

亨利·詹姆斯的《螺丝在拧紧》（*Turn of the Screw*）是这种突出的现象的第三种变体，奇幻的感知竖起了一道屏障，不让我们接近被感知物。在之前的文本中，我们的注意力被强有力地集中在感知的活动上，以至于我们始终无法了解被感知物的本质（例如，被解雇的家庭教师和保姆究竟犯了什么错）。焦虑在此仍然是占据主导地位的，但却呈现出比在莫泊桑的作品中更加含混的特质。

刚刚进入对奇幻主题的研究我们便有了这么多顾虑，我们仅仅清楚了不能去做什么，而不是如何推进。因此，我们将采取一种谨慎的态度——我们将局限于对某种基本技巧的应用的研究，但并不将这种方法推而广之。

首先，通过研究主题的兼容性和不兼容性，我们将对主题进行纯粹的形式上或者更具分布性的分组。这样，我们只会得到几组主题。每一组分类将会整合那些可能会同时出现以及实际上同时出现于具体作品中的主题。假如这些形式上的分类可以实现，我们再去解释我们是如何分类的。由此，我们的任务大致可分为描述性与阐释性两个阶段。

这一程序看似可行，实际上可能并非如此。它暗示了两个未经证明的假设：首先，语义的分类与形式的分类相对应，比如，不同的主题一定具有不同的分布性；其次，一部作品具备严谨的内部一致性，兼容性与非兼容性的

---

① E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第二卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第201页。

准则在作品内部始终不会被违背。实际上这是极不确定的，只需要看看，大量的效仿根本无法描绘任何文学作品的特性。例如，一则不那么具有单一性的民间传说通常会包含一些元素，而这些元素在文学文本中根本不可能同时出现。于是我们只能凭借直觉继续前进，而这直觉暂时很难说清。

7　自我主题

那么，我们将从第一组主题开始，这组集合满足一条纯形式的标准，即它们的同时在场。首先，我们来回顾一下《一千零一夜》中的《第二个苦行僧的故事》(*Second Calender's Tale*)。

这则故事以现实主义的风格开始，主人公是国王的儿子，他在宫殿中完成了学业之后动身前往拜访印度的苏丹。在途中，他的团队被匪徒袭击，只有他幸免于难。他置身一个陌生的城市，没有人知道他的身份。后来他听从一个裁缝的建议，开始在附近的森林砍柴，然后卖到集市上以糊口。我们看到，迄今为止，并没有出现超自然的元素。

可是有一天，一件不可思议的事情发生了。王子拔起一段树根并发现了一个铁环，而这个铁环与一扇活板门相连。他拉开门，沿着门后的台阶走下去，来到了一座美轮美奂的地下宫殿。一个美貌非凡的女子迎接了他，并告诉他自己是某位国王的女儿，被一个邪恶的妖怪摄到此地，藏在这个宫殿里，妖怪每十天会过来过夜一次（因为他的原配是个醋坛子）。并且，公主只要触摸一件法宝，就能随时召唤这个妖怪过来。她请王子留下来与她共度九夜，她让他沐浴更衣，为他提供美味佳肴，到了晚上便与他同床共寝。但是第二天她让王子喝了些酒，这是一件愚蠢的事。王子喝醉了，他决定挑衅妖怪，便破坏了宝物。

妖怪现身了，并引起了巨大的响动，王子因害怕而逃跑了，将无助的公主留给了妖怪，同时也留下了散落在房间里的几件衣服，而最后这点粗心大意将毁了他。妖怪变成一个老头，在城里找到了衣服的主人。他带着王子飞到半空，然后又回到地下宫殿里，逼王子供认他所犯下的罪过。王子和公主都没有招供，但妖怪并没有饶了他们。他砍下了公主的一条手臂，公主因失血过多而死去；至于王子，尽管他设法讲了一个故事（这个故事教导人们永远不应该报复伤害你的人），但他还是被变成了一只猴子。

从此，王子便开始了新一轮的历险。这只聪明的猴子被一艘船搭救了，

他的举止让船长为之着迷。一天，这艘船在一个国家的港口靠岸，而这个国家的一位高官刚刚过世。苏丹要求所有新来的人都提交书法，以此来决定谁是新一任的高官。显然，正是猴子的书法鹤立鸡群。苏丹将猴子请到宫殿里，让他写颂诗。苏丹的女儿赶来见证奇迹，由于她小时候学过魔法，所以她立即认出了这个猴子是由一个人变成的。她召唤出了妖怪，双双变成了各种各样的动物，进行了一场恶斗。最后，他们向对方投掷了火焰。苏丹的女儿胜利了，但也很快死去。临死之前，她刚刚来得及将王子变回人形。王子对自己引发的灾难感到悲痛，做了一名苦行僧，由于机缘巧合，他游历至此，在这个房间里讲述了这个故事。

面对这样一种明显多样化的主题，我们从一开始就感到头疼，到底该如何去描述它呢？但假如将超自然因素孤立不谈，我们便发现可以将这些主题分为两组。第一组是变形。我们看到了一个人变成了猴子，又从猴子变成了人。一开始，妖怪把自己变成了一个老头。在决斗的场景中，变形一个接着一个：妖怪首先变成一头狮子，公主挥剑将其砍作两段，狮子的头又变作一只巨型的蝎子。“公主随即变成一条蛇，与蝎子进行苦斗，蝎子占不到便宜，又变成一只鹰飞走了。蛇又变成一只更威猛的鹰，紧随其后。”[①] 不一会儿，出现了一只黑白相间的猫，后面跟着一匹苍色的狼。猫变成一条虫钻进了一个石榴，石榴胀成了南瓜那么大。随后，石榴炸开了。狼变成了一只公鸡，开始啄食石榴籽。一颗石榴籽逃脱了并掉进了水里，变成了一条小鱼。“公鸡跳进水里，变成了一条狗鱼，去追赶那条小鱼。”[②] 最后，这两个人物又恢复了人形。

另一组奇幻元素正是建立在超自然物存在的基础之上，比如妖怪和公主女魔法师以及他们超越人类命运的法力。他们既可以使自己变形，也可以使别人变形，都会飞，并且能在空中移人移物，等等。这是奇幻文学中的常见元素之一：存在着比人更有力量的生物。然而，仅仅认识到这个事实是不够的，我们还必须进一步寻找它的意义。当然，我们可以说，这样的存在象征着对力量的梦想，但是我们就无法再前进了。其实，超自然物通常是对不充分因果关系的补偿。我们姑且认为，在日常生活中，一些事件可以被已知的原因解释，而另一些似乎是偶然的。在后一种情况中，因果关系也的确存

① 《一千零一夜》（三卷本）第一卷，巴黎：加尼叶－弗拉马利翁出版社，1965年版，第169页。
② 《一千零一夜》（三卷本）第一卷，巴黎：加尼叶－弗拉马利翁出版社，1965年版，第170页。

在，但它是孤立的，不与其他掌控我们生活的因果系列直接关联。然而，假如我们不接受偶然性的发生，而假定存在一种普遍的因果关系，与所有事实之间有着必然的联系，那么我们就必须承认迄今并不为我们所知的超自然力量或超自然物的存在。因此，许给一个人物荣华富贵的仙女只是一种想象的因果关系的化身，也可以称之为机遇、幸运或者意外。在苦行僧的故事中，中断了那场艳遇的邪恶的妖怪也只是主人公碰巧倒霉罢了。但是，像运气或者机遇这样的词在奇幻世界的这些情节中都是被排除在外的。在艾克曼-夏特良（erckmann-chatrian）的奇幻故事《神秘的素描》（*L'Esquisse Mystérieuse*）中，我们读到："毕竟，我们所不知道原因的事件才叫机遇，否则，机遇又是什么呢？"[①] 我们可以说，这是一种普遍的决定论，一种泛决定论：一切事物，直到各种因果系列的综合作用（或者叫作"机遇"），都有其原因（就此词的完整意义而言），即便这原因或许只是一种超自然的秩序。

假如用这样的方式去理解妖怪和仙女的世界，我们将会发现，在奇幻与传统和更加"原创"的想象之间存在着一种奇特的联系，奈瓦尔（Nerval）或者戈蒂耶（Gautier）的作品中就存在这样的想象。在这二者之间并没有鸿沟，我们在奈瓦尔的作品中所发现的奇幻有助于我们理解在《一千零一夜》中发现的奇幻。因此，我们不能认同休伯特·于安（Hubert Juin）的观点，他在为奈瓦尔的奇幻故事集作序时将两种调子对立了起来："其他人看见的是幽灵、吸血鬼、食尸鬼，一句话，就是所有让人反胃的东西，这是错误的奇幻。而唯有奈瓦尔看见了……什么是梦。"[②]

以下是几个关于奈瓦尔的泛决定论的例子。一天，有两件事同时发生了。奥蕾莉亚刚刚死去，但叙述者并不知情，他想起自己曾送给她一枚戒指；这枚戒指太大了，于是他让人把它截短一些。"直到听到锯子的声音我才意识到自己的错误，我似乎看到鲜血流了出来……"[③] 这是碰巧还是意外呢？对于《奥蕾莉亚》的叙述者来说都不是。

另一天，他去了一所教堂。"我准备跪在唱诗班的最后一排，并从手指上退下一枚银戒指，这个戒指的斜面上刻着三句阿拉伯语：阿拉！默罕默

① P. G. 卡斯特：《法国奇幻故事选集》，巴黎：科尔第出版社，1963年版，第214页。
② G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第13页。
③ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第269页。

德！阿里！突然之间，几支蜡烛在唱诗班中燃起……”[1] 这对于其他人也许只是个时间上的巧合，然而在这里却事出有因。

还有一次，他在一个暴风雨的天气走在附近的街上：

> 附近街道的水位在不断上涨，我沿着圣·维克托大街跑下去，为了阻止正四处泛滥的洪水，我把在圣·厄斯塔什买的戒指扔进了最深的积水中。暴风雨立刻就平息了，阳光透过云层照射了出来。[2]

在这里，戒指导致了天气的变化。同时，我们还注意到作者对这种泛决定论所持的谨慎态度：奈瓦尔仅仅挑明暂时的巧合，而并非因果关系。

最后这个例子是对一个梦的描写。

> 我们在乡间，夜空繁星密布，我们驻足凝望，精灵将手伸到我的额前，就像我在前一晚为了吸引我的伴侣所做的那样；突然，某一颗星星立刻开始变大了……[3]

奈瓦尔非常清楚这种叙述的意义所在。他恰好评价了某一段叙述：“毫无疑问，我将被告知因为机缘巧合，某个受伤的女人可能就在那时在我的住所附近哭泣——但是，在我的心里，真实的情况是和看不见的世界有关的。”[4]

还有：

> 我们出生的时辰和地点，我们的第一种姿势，房间的名字——以及所有那些施加在我们身上的神圣化的仪式——所有这些都建立起一种幸运或者致命的秩序，影响着我们的整个未来……有人曾说过：在宇宙中，没有任何东西是中性的，也没有任何东西是无用的；一个原子可能会毁灭一切，也可能会拯救一切！这话是千真万确的。[5]

或者，从一句简单的表达中也能看出这样的观点：“万事万物都是相互

---

① G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966 年版，第 296 页。
② G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966 年版，第 299 页。
③ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966 年版，第 309 页。
④ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966 年版，第 281 页。
⑤ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966 年版，第 304 页。

对应的。”

在此我们要注意（在下面我们还要更进一步探讨这个问题），奈瓦尔将某些表现归因于疯癫，这与其他人将某些表现归因于药物是有相似之处的。借用阿兰·瓦茨（Alan Watts）《快乐宇宙论》（*The Joyous Cosmology*）中的一段话来说：“因为在这个世界上，没有错误的东西，也没有愚蠢的东西。错误的感觉源自于没能发现某物适应怎样的规律，搞错了整件事应从属于何种更高级的体系。”[①] 实际上，这段话也是想表达“万事万物都是相互对应的”。

泛决定论自然会产生所谓的“泛意义论”：既然世上的万事万物在任何层面上都存在联系，那么这个世界就变得意义丰富。就像我们在奈瓦尔那儿看到的：某人出生的时辰，房间的命名，所有事件都有意义。甚至于，在最基本的、显而易见的意义之外，我们总还能发现更深的意义（一种超解释）。因此《奥蕾莉亚》里的叙述者在收容所里说道：“守卫们的谈话以及狱友们的谈话对于我来说有着神秘的意义。”[②] 戈蒂耶在记录一次抽大麻的体验时也写道：

> 头脑中的面纱被撕裂了，我开始清楚，这个俱乐部的成员正属于卡巴拉的神秘教派……画上的画像搅在了一起，痛苦地扭歪了，就像一群聋哑人试图在某个至高无上的场合传达重要的建议。看起来他们似乎是要警告我远离某种危险。[③]

在这个世界上，所有客体、所有存在都意味着什么。

让我们在抽象的层次上更进一步：奇幻文学中的泛决定论究竟意味着什么呢？当然，为了确信泛决定论的存在，我们并不一定要像奈瓦尔一样在疯癫的边缘徘徊，或者像戈蒂耶一样去服用药物。我们都体验过泛决定论，只是没有像这样去延伸它。我们在对象之间建立的联系仅仅停留在精神层面，无论如何也无法影响这些对象本身。而在奈瓦尔或戈蒂耶这里，这些联系扩展到物理的世界：我们触摸了一枚戒指，蜡烛便燃起来了；我们扔掉了这枚戒指，洪水便退却了。换句话说，在最抽象的层面上，泛决定论意味着身体与心灵、物质与精神、词与物之间将没有界限。

---

① A. 瓦茨：《快乐宇宙论》，纽约：经典书屋，1962年版，第58页。
② G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第207页。
③ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第208页。

现在，让我们带着这个结论回头看这些让我们陷入困境的变形。以我们目前的层次来概括，它们是对同一条规律的不同显现。我们完全可以说某人像猴子一样到处撒野，或者他像一头狮子或一只老鹰一样战斗，等等。我们从词直接跳到了由词所命名的物，超自然就在这一时刻产生。因此，变形也无视我们通常所理解的物质与精神间的间隔。我们还应该注意到，在《一千零一夜》显然常规的比喻与19世纪作家们更加"个性化"的比喻之间并无区别。戈蒂耶的"石化"体现出这种联系："我真实地觉察到自己的四肢开始石化，大理石将我包裹到大腿，就像杜伊勒里宫（Tuileries）里的达芙妮（Daphne）一样；我的一半身躯已经变成了雕像，就像《一千零一夜》里那些被迷惑的王子一样。"[①] 还是在这个故事中，叙述者收到了一颗大象的头。随后，我们目击了那位曼陀罗草人的变形："这似乎使得这个曼陀罗草人大为烦恼，他畏畏缩缩，没精打采，憔悴不堪，并且发出咕哝不清的呻吟声；最后他丧失了所有人类的外形特征，变成一支叉状的婆罗门参从地板上滚了过去。"[②]

在《奥蕾莉亚》里，我们看到类似的变形。一个女子"用裸露的手臂优雅地环绕一颗蜀葵的长茎，并在明媚阳光的照耀下开始生长，于是，花园逐渐呈现出她的形态，花草和树木变成了她衣服上的纽结和花环"[③]。在另一处，怪物们为了抛弃自己的奇形怪状而参加战斗，想要变成男人和女人。"其他的在变形过程中呈现出野兽的形貌，比如鱼类和鸟类的。"[④]

或许可以说，变形与泛决定论这两大主题的共同特性就是物质与精神间界限的瓦解（也可以说是一种阐释）。那么，我们就能提出一条假设，以此作为第一个系统下的所有主题的普遍性原则：从精神到物质的转化变得可能。

在我们将要考察的文献中，我们会发现在很多地方这条原则都被直接陈述出来。奈瓦尔写道："我跟随向导向下降落，进入了这些高大建筑群中的一座，这些建筑的底部都聚在一处，呈现出一种奇怪的状态：似乎我的脚接连陷入了不同时代的建筑物的断层中。"[⑤] 精神上从一个时代到另一个时代

---

① T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第208页。

② T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第212页。

③ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第268页。

④ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第272页。

⑤ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第264页。

的转换在这里变成了物理性的。词与物变得一致。类似的，戈蒂耶写道："有人说了一句话，'今天我们真是要笑死了！'" 事实上，这句话变成了可感知的现实："狂欢到达了顶点；除了抽搐的喘息声以及口齿不清地'咯咯'声以外，什么都听不见。笑声丧失了通常的音质，变成了呻吟；抽搐取代了愉悦；多克斯·卡洛塔（Daucus-Carota）的话即将变成现实。"[1]

思想与感知之间的转换是非常容易的。《奥蕾莉亚》的叙述者听到这样的话：我们的过去就是我们的未来。我们生活在族群之中，而族群也生活在我们之中。"这个想法立即变得有形，透过房间的墙似乎可以看到无尽的景象，我*似乎*看见一队连续不断的男人和女人，我就存在其中，而他们也内在于我。"[2]（斜体由作者加上）想法变成了可感知的物质。还有一个相反的例子，感觉变成了想法："那些你爬上爬下搞得自己筋疲力尽的无穷尽的楼梯，实际上只是充斥在你头脑中的原有的幻觉……"[3]

奇怪的是，尤其在19世纪，物质与精神之间界限的消弭被视为疯癫的首要特征。精神病学家普遍认为，"普通人"拥有数个再现的语境，每次只会将一个事实与其中之一相联系。与之相反，精神病患者无法区分这些语境，会混淆感知与想象：

> 众所周知，精神分裂者区分现实与想象的能力是不足的。我们所谓的普通想法必须属于同一领域，或者同一参照系，或者同一话语体系，与之相反，精神分裂者的想法并不遵循单一的参照系。[4]

而这一界限的消弭同样也是吸毒体验的重要特征。瓦茨（Watts）在他的描述中首先写道："最强大的迷信就是对肉体与精神的分隔。"[5] 说来奇怪，我们在婴儿身上发现了同样的特质。据皮亚杰（Piaget）所说，"在最初开始发育的一段时期内，婴儿无法区分物质世界与精神世界"。显然，这是用成人的感知方式来描述婴儿的世界，因为在成人的视野中，这两个世界是泾渭分明的，这其实是成人对婴儿世界的拟像。但这的确发生在奇幻文学中——在这里，物质与精神之间的界限是不存在的，例如，在神话思维中；

---

① T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第202页。

② G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第262页。

③ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第309页。

④ J. S. 卡萨兰：《精神分裂症病患的语言和思维》，纽约：W. W. 诺顿公司，1964年版，第119页。

⑤ A. 瓦茨：《快乐宇宙论》，纽约：经典书屋，1962年版，第3页。

并且，神话思维方式也延留至今，继续为超越这种界限提供由头。戈蒂耶写道："我感觉不到自己的身体；物质与精神间的联系已经松散。"[①]

在主题的系统中，我们发现这一规律适用于所有奇幻中的变形，马上就能得出一些结论。于是，我们就可以概括变形的现象，并且认为一个人物是可以被轻易复制的。我们都体验过，似乎自己是很多个人。而这种印象将在物理的层面上得以具体实现。在《奥蕾莉亚》中，女神对叙述者说："我就是玛丽，也是你的母亲，就是你始终爱着的同一个女人。"[②] 在另一处，奈瓦尔写道："一个想法让我觉得恐怖：'人是双重的'，我告诉自己。'我是一个双重的人'，一个神父写过……内在于每一个人，都存在一个观众和一个演员，一个人说话而另一个人回答。"[③] 从字面上来讲，人格的复制就是物质与精神转换的直接后果：在精神上我们是许多个人，而我们真的变成了许多个人。

由这条规律得出的另一个结果还可以进一步延伸：主客体之间的界限被抹杀了。理性模式将人表现为主体，他与外在于他的其他人或物发生关联，而后者被称为客体。奇幻文学打破了这种生硬的区分。我们听到音乐，但首先不再有外在于我们存在而发出声响的乐器，其次，听到音乐的人本身也不存在。戈蒂耶写道："音符震动得如此有力，就像闪亮的箭射进了我的胸膛；然后，旋律似乎涌自我心……韦伯（Weber）的灵魂已内在于我。"[④] 奈瓦尔也写过："躺在行军床上，我听到战士们在和一个陌生的战俘讲话，而这战俘就像我自己，他的声音回响在我的房间里。就像是产生了一种奇怪的心灵感应，我觉得这声音就萦绕在我自己心里。"[⑤]

我们看着一个物体，但在这个物体与它的形与色之间以及这个物体与观察者之间，已经不存在边界。戈蒂耶还写道："不可思议的奇迹发生了，沉思良久之后，我便溶进了自己所凝视的物体，于是我自己变成了这个物体。"

两个人想了解对方，不必再通过交谈，他们可以变成对方以了解彼此的想法。当《奥蕾莉亚》的叙述者遇见他的叔叔，就产生了这一体验。"他让我坐在他的旁边，某种交流就在我们之间建立了；实际上我听不到他的声

---

① T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第204页。
② G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第299页。
③ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第277页。
④ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第203页。
⑤ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第258页。

音，但无论我开始思考任何主题，答案都会立即呈现出来。”[1] 还有：“我什么都没问向导，但凭直觉知道，山里的原住民就住在这些高地和深渊里。”[2] 既然主客体已没有分别，那么交流就变得直接，整个世界融进了一个可以普遍交流的体系。奈瓦尔表达过这一信念：

> 这个想法让我觉得，所有的存在都共谋将世界还原到原初的和谐状态，这种交流是由于星体的磁力而产生的；一条完整的链条链接了世界上所有的心灵以促进这种普遍的交流，而那些歌曲、舞蹈和掠影，在这种磁力的助长之下，表达了同样的愿望。[3]

我们再次注意到，奇幻文学的这一恒常的主题与儿童世界的某个基本特性非常接近（或者，正如我们所知道的，更确切地说，是与成人对婴儿的拟像更接近）。皮亚杰（Piaget）写道：“在早期的精神发育过程中，在自我与外在世界之间并没有明确的界限。”[4] 与此相似，瓦茨认为在毒品的世界中：“生物体与外在世界构成了一个唯一的并且是完整的行动计划，在这其中，既没有主体也没有客体，既没有施事者也没有受事者。”[5] 或者：“我开始觉得这世界突然既内在又外在于我的头脑中……我不是在注视这个世界，我不是在面对它；有某种持续的作用将其转化为我自身，我因此而了解这世界。”[6] 最后，对于精神病患者来说，情况同样如此。戈德斯坦（Goldstein）写道：“与普通人不同，精神病患不会认为客体是一个有组织的外在世界的某个部分，是区别于他自身的[7]……通常存在于自我与世界之间的阻隔消失了，并且，站在他们的立场上，我们会发现某种宇宙间的融合。”[8] 稍后，我们将尝试去解释这些相似之处。

物质世界与精神世界相互渗透，其结果就是它们的基本范畴被改变了。在这一组奇幻文本中，超自然世界的时间和空间不再是日常生活中的时间和空间。在这里，时间似乎停滞了，它的延展性超过任何人的想象。所以，对

---

① G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第261页。
② G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第265页。
③ G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966年版，第303页。
④ J. 皮亚杰：《心理学的六个案研究》，巴黎：冈第尔出版社，1967年版，第20页。
⑤ A. 瓦茨：《快乐宇宙论》，纽约：经典书屋，1962年版，第62页。
⑥ A. 瓦茨：《快乐宇宙论》，纽约：经典书屋，1962年版，第29页。
⑦ A. 瓦茨：《快乐宇宙论》，纽约：经典书屋，1962年版，第40页。
⑧ J. S. 卡萨兰：《精神分裂症病患的语言和思维》，纽约：W. W. 诺顿公司，1964年版，第119页。

于《奥蕾莉亚》的叙述者来说："这是一个信号，一群精灵将发起一场彻底的革命，因为它们不愿承认这世界的新的统治者。我不知道这场战争到底持续了几万年，无数的战斗使地球浸透了鲜血。"[①] 同样的，时间也是戈蒂耶的《大麻俱乐部》的重要主题之一。叙述者非常着急，但他的动作却不可思议地迟缓："我非常困难地站了起来并走向俱乐部的大门，但我花了相当长的时间才走到，一股未知的力量迫使我走三步退一步。我算了一下，我花了十年才走完这段路。"[②] 接着，他要下楼，但是楼梯似乎是无止境的："要等过完世界末日我才能走完这些楼梯，"他对自己说，而当他确实下到底以后，"我算了算，这场演练至少持续了一千年。"[③] 他必须在十一点到达，但是在某一刻他被告知："你将永远无法在十一点赶到那儿，因为从你出发到现在已经有一千五百年了。"[④] 这个故事的第 9 章描绘了时间的葬礼，标题为"不要相信任何计时器"。叙述者被告知："'时间已经死了；因此再不会有年、月或者小时；时间已经死了，而我们正在为它送葬……''老天爷！'我突然想起来并惊叫道：'如果时间不存在了，那么什么时候才是十一点呢？'……"[⑤] 此外，同样的变形发生在吸毒的体验中，时间似乎是"延缓"了。还有，在精神病患者的体验中，他们永远活在当下，没有过去或者未来的概念。

空间以同样的方式变形，我们还是以戈蒂耶的"大麻俱乐部"为例，他这样描写一处楼梯：

> 这两头都被阴影吞没，似乎是连上了天堂和地狱，落入了两个深渊：向上看，在广阔的视野中，我依稀看到数不清的停机坪，很多人正在登机，想要到达立朗科（Lylacq）塔的塔顶；向下看，我瞥到了深处的楼梯，呈旋转的螺线形，让人头晕目眩……[⑥]

接着这样描写一处内院：

---

① G. 奈瓦尔：《奥蕾莉亚及其他奇幻故事集》，韦尔维耶：马拉布出版社，1966 年版，第 272 页。
② T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962 年版，第 207 页。
③ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962 年版，第 208～209 页。
④ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962 年版，第 210 页。
⑤ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962 年版，第 211 页。
⑥ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962 年版，第 208 页。

这个院子和战神广场[1]一样大，并且在数个小时内由于很多巨大建筑的崛起而扩大了，这些建筑在地平线上升起，有浮雕细工的塔、方尖碑、圆形的屋顶、三角形的屋顶以及堪比罗马和巴比伦的金字塔。[2]

在这里我们不打算再描述任何个案，甚至不会去详尽讨论某一主题，因为奈瓦尔在作品中对空间的处理本身就值得进一步拓展研究。我们的目标是要找出超自然事件产生的世界的基本特征。

让我们来总结一下：我们可以将已经发现的这一规律称为物质与精神之间脆弱的界限。这一规律会产生出几个基本的主题：一种特殊的因果关系，泛决定论；人格的倍增；主客体之间界限的溃散；最后，时空的变形。这不是一个详尽的列表，但我们可以说它涵盖了奇幻主题基本网域的核心要素。我们把这些主题称为“自我主题”，至于为什么叫这个名字我们会在之后讨论。在以上分析中，显而易见的是在任何例子中，这组奇幻主题都与我们用来描绘吸毒者、精神病患者或者婴儿的世界的范畴有一致之处。因此，皮亚杰的一段评论简直就像为我们的研究对象量身定做的：“儿童头两年的智力革命主要表现在四个基本进程上：关于客体、空间、因果关系和时间的范畴的建构。”[3]

我们可以进一步刻画这些主题，它们从本质上涉及人类与世界关系的结构。借用弗洛伊德学说的术语，我们处于感知系统中。这是一种相对稳定的关系，因为它并没有暗示特殊的行为，显示出的是一种立场——一种对世界的感知，而并非与世界的相互作用。“感知”这个术语在此非常重要：处于这一主题范围之内的作品不断强调这种感知的悬而未决的品质，尤其是视觉这种基础性的感觉［正如路易·朗培尔（Louis Lambert）所言，“五感实际上只有一感——视觉”］，站在这一视角上，我们或许可以将所有这些主题称为“视觉主题”。

“视觉”这个词可以使我们抛弃某些过于抽象的沉思，以回到我们刚刚离开的奇幻故事中。要验证我们所列举出的主题和霍夫曼的《布兰比拉公

---

① 战神广场（法语：Champ-de-Mars）是一个坐落于法国巴黎七区的广大带状公园，介于位在其西北方的埃菲尔铁塔，以及在其东南方的巴黎军校（École militaire）之间。译者注。

② T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第209页。

③ J. 皮亚杰：《心理学的六个案研究》，巴黎：冈第尔出版社，1967年版，第20页。

主》对于视觉的描述之间的关系将是非常简单的。这个奇幻故事的主题是人格的分裂或者双重人格，以一种更为通用的方式来说，是梦境与现实、精神与物质之间的游戏。值得注意的是，每种超自然元素都伴随着对视觉元素的引介而出现。尤其是各式各样的眼镜与镜子，让我们得以一窥奇幻的世界。是以，江湖术士赛里昂那提（Celionati）向众人宣告公主就在现场，并且宣称："'就算著名的布兰比拉公主从你们的眼前经过，你们能认出她吗？你们当然不能，除非你们戴了伟大的印度魔法师胡非亚蒙特（Ruffiamonte）制作的眼镜！……'然后他打开了一个箱子，拿出了一大堆巨大的眼镜……"[1] 这些眼镜本身就指向了奇迹。

镜子也能产生类似的效果，与"奇迹"相关联的事物也必定与视觉相关联［例如，"赞赏"（admire）这个词的本义有"感到惊奇"的意思，ad（to）+mire（惊奇）[2]］，皮埃尔·马毕勒（Pierre Mabille）对此已有非常准确的表述（在霍夫曼的故事中，每当人物在超自然事件上产生犹疑时，镜像便出现了，而这种联系几乎出现在所有奇幻文本中）。

> 突然之间，科内利奥·嘉伯利（Cornelio Chiapperi）王子和布兰比拉公主这一对恋人从沉睡中苏醒过来，他们发现自己正躺在湖边，于是立刻就去看自己在水面的倒影。而他们刚从这面镜子中看到对方，马上就认出了彼此……[3]

真正的财富与真实的幸福（这些可以在奇迹的世界中找到）只会被设法从镜中看到自己的人得到："所有那些既富有又幸福的人，就像我们，都曾经在乌尔达（Urdar）泉清晰而神奇的倒影中看见和认出了自己（看见了他们的生活和他们的一生）。"[4] 只有戴上眼镜，吉格里奥才能认出布兰比拉公主；而只有通过镜子，他们才能开始过实实在在的"奇迹般"的生活。

拒斥奇迹的"理性"非常了解这一点，所以它同样拒斥镜像。"许多哲学家严格禁止看水面的倒影，因为看见了颠倒的世界和自己，人们也许会因

---

① E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第三卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第19页。

② 而mirror的词根也是mir，本身就含有惊奇的、奇异的意思。译者注。

③ E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第三卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第131页。

④ E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第三卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第136～137页。

眩晕而遭殃。”[①] 此外：

> 许多人在倒影中看到整个现实世界以及他们自己的形象，起身之后都因为痛苦和愤怒而失声痛哭。他们说，看见这样一个颠倒的世界和自我，是有悖理性与人类尊严的，有悖于经过漫长而痛苦的体验而获得的智慧。[②]

“理性”一向与镜像划清界限，因为镜像显示的只是世界的影像而并非世界本身，是一种非物质化的物质，简单来说，这有违矛盾律。

因此，更确切地说，在霍夫曼这里，与其说是视觉本身与奇幻世界相关联，不如说与之相联的是眼镜和镜子，它们象征着间接的、扭曲的、颠覆性的视像。吉格里奥（Giglio）自己已经区分了这两种视像，并且区别了它们与奇幻的关联。当赛里昂那提（Celionati）宣称他患上了“二元论的顽疾”时，吉格里奥（Giglio）拒绝这种“讽喻的”表达，他这样描述自己的状况：“由于过早戴了眼镜，我患上了眼疾。”[③] 透过眼镜他发现了另一个世界，正常的视像被扭曲了。精神错乱与由镜像所引发的表现很相似：“我的眼睛出了问题，因为基本上我看所有东西都是颠倒的。”[④] 无瑕而单纯的视像展现的是一个普通的世界，只有曲折的视像能够通往奇迹。然而，这种超越与离经叛道不正是视像最显著的标志吗？并且，这不也正是在某种意义上对视像最高的礼赞吗？眼镜和镜子成为某种视像的象征，它们不再仅仅是连接眼镜与空间中某处的方式，不再仅仅是功能性的、透明的、可传递的。在某种意义上，这些影像被物质化了，或者变得不透明，成为视觉的典范。并且，我们在“幻觉”这个词上能看到更丰富的含混的意义，它表示一个人同时看见又没有看见，因此暗示了能够看得更深入与看不见是同时并存的。因此，为了提升眼睛的重要性，霍夫曼必须将它们比作镜子：“她的眼睛（一位强大的仙女的眼睛）就是一面镜子，爱情的所有疯癫都被映照出来并被一

---

① E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第三卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第55页。

② E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第三卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第88页。

③ E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第三卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第123页。

④ E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第三卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第123页。

一辨识，同时也被愉悦地欣赏。”①

在霍夫曼的作品中，《布兰比拉公主》并非唯一一个以视像为重要主题的故事，参考他的全部作品，我们简直被显微镜、观剧用的望远镜、假眼或真眼等所包围。并且，霍夫曼并非使我们在这一主题领域与视像之间建立关系的唯一作者。然而，在寻找这种对应时我们仍然需要谨慎行事，仅仅凭借文本中出现的“视野”“视觉”“镜像”等词并不一定能确保我们找到“视觉主题”的子集。这就要求文学话语的每个最小单元都必须具有唯一并确切的含义，这恰是我们所反对的做法。

至少，在霍夫曼这里，在“视觉主题”（就像它是在我们描述的词汇中浮现出来的）和“视像”（我们在文本自身中就能找到它们）之间是确有对应性的。因此，他的作品尤其能说明这一点。

我们也发现了，站在不同的立场，可以用不止一种方式去界定这一组主题。在我们从中选择或者修订它们之前，我们有必要先考察一下第二组主题。

① E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第三卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964 年版，第 75 页。

8　他者主题

巴尔扎克（Balzac）的《路易·朗贝尔》（*Louis Lambert*）最为淋漓尽致地展现了我们称之为自我的主题。如同《奥蕾莉亚》的叙述者一样，路易·朗贝尔这一形象也体现出所有我们的分析所揭示出的原理。朗贝尔生活在思想的世界中，但这思想是可见可感的，他就像探索一座未知的岛屿一样探索隐秘的世界。

但有一件在我们之前所讨论的主题范围内从未遇到的事件发生了。路易·朗贝尔决定结婚，但他爱上的不是妄想、回忆或是梦境，而是一个真实的女人；他开始感受到世间物质的愉悦，而在此之前他只能在隐秘的世界中感受到。朗贝尔自己都不敢相信这一点："什么！我们的感情是这样的纯粹，我们爱得这么深，代替了我幻想中的千万种甜蜜的爱抚。你的娇小的脚将从滑落的鞋里伸向我，你的一切都将是我的！"[①] 他在给未婚妻的信里这样写道。故事的叙述者这样概括了这种令人惊讶的转变："这些碰巧被保留下来的信更进一步揭示了他从曾生活于其中的纯粹的精神领域转向了最为敏感的感官体验。"[②] 他即将情窦初开。

突然，不幸降临了。在婚礼的前夕，路易·朗贝尔突然发疯了，变得全身僵硬，继而患上了严重的抑郁症，其直接原因是他怀疑自己阳痿。医生宣布他是无法治愈的，于是朗贝尔把自己关在一所乡间的小屋里，度过了几年冷寂又间或清醒的日子，最后死去了。为什么会出现这种悲剧性的转折呢？叙述者是朗贝尔的朋友，他做了如下猜想。"朗贝尔因对极致的肉体愉悦的期待而感到兴奋，在他身上又进一步被没尝过肉欲的身体和精神的力量放大，从而导致了这场不幸，而人们通常了解它的起因，但并不一定知悉它所

---

① H. 巴尔扎克：《路易·朗贝尔》，载《人间喜剧》第十卷，巴黎：伽利玛出版社，七星文库书系，1937年版，第436页。

② H. 巴尔扎克：《路易·朗贝尔》，载《人间喜剧》第十卷，巴黎：伽利玛出版社，七星文库书系，1937年版，第441页。

造成的后果。"[1] 但在这些心理或生理的原因之外，叙述者还做了一种解释，我们几乎可以称之为正式的回答："或许他在婚姻的愉悦中看见了一种障碍，妨碍了他完美的内在感受，也妨碍了他在精神世界中翱翔。"[2] 所以，是满足外在的感觉还是内在的感觉，他必须做出抉择。试图两者兼得就会导致不幸的发生，这种不幸我们通常称之为发疯。

我们可以进一步说，文本中所呈现的这种形式是有违严格意义上的文学规则的：在同一个文本中，两种互不兼容的主题被同时呈现了出来。我们可以从这种不兼容性中区分出两类主题：第一类，我们已经把它们安置在"自我主题"名下；第二类，在这里我们看到的是性欲，将被归为"其他主题"。我们在戈蒂耶的《大麻俱乐部》中也可以找到这种不兼容性：

> 没有任何物质的东西堪比这种狂喜，世间的欲望无法玷污它的纯洁。并且，就算爱情本身也无法再放大它——假如罗密欧曾试过大麻，就会忘了他的朱丽叶……我必须得同意，就算是维罗娜这么美的女孩，对于一个了解大麻的男人来说，也不会为她感到困扰。[3]

我们发现一个从未在纯粹的自我主题的领域中遇到的主题，而它又在其他奇幻文本中一再出现。这种主题的在场或缺席是我们可以在奇幻文学内部划分出两大疆域的形式上的标准，每个疆域都容纳了相当数量的主题要素。

《路易·朗贝尔》和《大麻俱乐部》一开始都出现了自我主题，如果没有出现"性欲"这个新主题，我们就会这么界定它们，但这个新主题就像在空旷的广场四周表演服装秀一般明显。在考察第二种主题集合下的具体作品时，我们可以看到这类主题的衍生物。性欲可能会拥有意想不到的力量：这并非单单是众多体验中的一种，而是生活中核心的体验之一。《死去的情人》中的罗慕瓦尔德神父见证过这种力量：

> 只要一抬眼看到举止轻佻的女人，我马上就能体验到最令人不

---

① H. 巴尔扎克：《路易·朗贝尔》，载《人间喜剧》第十卷，巴黎：伽利玛出版社，七星文库书系，1937 年版，第 440~441 页。

② H. 巴尔扎克：《路易·朗贝尔》，载《人间喜剧》第十卷，巴黎：伽利玛出版社，七星文库书系，1937 年版，第 443 页。

③ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962 年版，第 205 页。

> 幸的烦乱，多少年来都是如此；我的生活永远都处于黑暗之中。[①]
> 他还说道：“绝不要朝一个女人看，走的时候永远只看着地面，因为无论你原本有多么纯洁和冷静，一瞬间已能够使你丧失不朽。”[②]

在M. G. 刘易斯的《僧侣》（*The Monk*）中，主人公彻底被性欲掌控。此书在描写性欲时耗费了颇多笔墨，也许正是对这种掌控最有说服力的例子。安布罗休（Ambrosio）修士一开始被玛蒂尔达（Matilda）引诱：

> 当她说完这几句话之后，就抬起手臂，做了一个似乎是要刺向自己的姿势。男修士感到恐慌，目光紧随匕首的去向。她掀开自己的衣服，酥胸半露。匕首的刀尖正停在她的左乳上。哦！这是怎样的一对乳房！月光正映照其上，使修士得以目睹它那令人目眩的白皙。他的眼睛贪婪地盯着这个美妙的球体，一种从未体验过的情感混杂着焦虑和快乐充斥了他的胸膛；一道烈火燃遍了四肢；他热血沸腾，脑子里转过了上千种狂野的念头。“住手！”他急促而口齿不清地叫道，“我再也受不了了！”[③]

过后，安布罗休的欲望转变了对象，但依旧那么强烈。以下这一幕足以说明这一点。这个修士在一面魔镜中看到安东尼娅正准备洗澡，再一次地，“他的欲望又变得狂暴”[④]。还有，在对安东尼娅强奸未遂时：“他间歇停下来，贪婪地注视着这些美色，很快就要被他病态的激情吞没[⑤]……他的欲望到达了狂乱的顶峰，理性已丧失殆尽[⑥]，等等。呈现给我们的是一种在强度上无可匹敌的体验。

因此，当我们发现欲望与超自然之间有关联时并不会觉得惊讶：因为我们已经了解超自然通常都在极限的体验中出现，以“最高级”的状态存在。作为一种感官的诱惑，欲望可以在超自然世界中找到很多非常常见的角色当

---

① T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第94页。

② T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第117页。

③ M. G. 刘易斯：《僧侣》，载A. 阿尔托：《刘易斯作品全集》第六卷，巴黎：伽利玛出版社，1966年版，第76页。

④ M. G. 刘易斯：《僧侣》，载A. 阿尔托：《刘易斯作品全集》第六卷，巴黎：伽利玛出版社，1966年版，第227页。

⑤ M. G. 刘易斯：《僧侣》，载A. 阿尔托：《刘易斯作品全集》第六卷，巴黎：伽利玛出版社，1966年版，第249页。

⑥ M. G. 刘易斯：《僧侣》，载A. 阿尔托：《刘易斯作品全集》第六卷，巴黎：伽利玛出版社，1966年版，第250页。

化身，尤以魔鬼最为突出。简单来说，我们可以认为“魔鬼”就是“力比多”的代名词。我们知道，《僧侣》中那个性感的玛蒂尔达就是一个“等级较低然而却狡诈的幽灵”，并且是撒旦的忠实奴仆。而在《死去的情人》(*Le Diable Amoureux*）中，很明显，魔鬼就等同于女子，或者，更确切地说，魔鬼是等同于性欲的。在卡佐特（Cazotte）的故事中，魔鬼并没有试图夺取阿尔瓦洛（Alvaro）的永恒的灵魂，而是（像个女人一样）满足于拥有他的肉体。读者的模棱两可在很大程度上取决于一个事实，那就是碧昂蒂妲（Biondetta）的行为与一个恋爱中的女人毫无区别。来看这句话：“一个谣言被无数信件广为传播，一个妖精抓了那不勒斯国王近卫队的队长，然后把他带到了威尼斯。”[①] 这听起来难道不像一件平常的事情吗？“妖精”这个词的所指与超自然的存在相去甚远，似乎是自然而然地指向一个女人。在结语中，卡佐特承认了这种可能性：“受害者所遭受的痛苦是任何一个性情中人都会遇到的，那就是被外表所魅惑。”[②] 在一场寻常的恋爱历险与阿尔瓦洛和魔鬼之间的恋爱历险之间并没有分别，魔鬼就是女人，也就是欲望的对象。

在《萨拉戈萨的手稿》中同样如此。当兹贝妲（Zibeddé）试图去勾引阿方索时，他似乎看见这位可爱的表妹的额头上正长出角来。提博德拉雅克尔（Thibaud de la Jacquière）觉得他将会拥有俄兰蒂娜（Orlandina），从而成为“最幸福的男人”[③]，然而，当他到达快乐的顶峰时，俄兰蒂娜变成了堕天使别西卜（Beelzebub）。在这个故事中嵌套的另一个故事中，我们发现一个不言而喻的象征，魔鬼的蜜饯和软糖都能刺激性欲，他会主动喂给主人公吃。

> 左丽雅（Zorilla）找到了我的糖罐，她吃了两块，又给了一些给她的妹妹。很快我就发现自己梦想成真了：这对姐妹被一种内在的情绪所征服，她们归顺于它，并且并不知情……她们的母亲走了进来……她没看到我，却瞥到了那个要命的糖罐，她从里面拿了几块糖就离开了。很快她又回来了，再次拥抱了我，将我称作她的儿子，并且将我拥入怀中。她用了极大的努力才勉强离开我。我感到

① J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第223页。
② J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960年版，第287页。
③ J. 波托茨基：《萨拉戈萨的手稿》，巴黎：伽利玛出版社，1958年版，第172页。

迷糊，随即腾起一股冲动：我感觉自己血脉贲张，像是着了火，我看不清周围的物体，只觉得眼前云遮雾罩……我走到阳台上，那对姐妹的门半掩着，我忍不住走了进去：她们迷糊的程度甚至比我还强烈，这使我警醒。虽然我试图从她们的怀抱中挣扎出来，但却无力摆脱。她们的母亲走了进来，责骂脱口而出，但她很快就没有权利去责备别人了。[①]

并且，虽然"糖罐"已经空了，但感官的狂欢却并没有终结，魔鬼的礼物唤醒了欲望，而一旦欲望被唤醒，便没有东西可以使它停下来。

戈蒂耶的《死去的情人》（*La Morte Amoureuse*）中那个严厉的阿贝·塞拉皮翁（Abbé Serapion）将使这一主题结构走得更远。交际花克拉丽蒙德（Clarimonde）以自己的职业为乐，但在阿贝看来，这不过是"堕落天使的化身"[②]。而同时，阿贝自己则象征着另一极：上帝，甚至是上帝在人间的代表，代表信仰的臣仆。而罗穆瓦尔德（Romuald）正是这样界定他的新身份的："去做一个神父！换句话说，要贞洁，永远不能恋爱，对于不同性别或者不同年龄的人要一视同仁……"[③] 而克拉丽蒙德也知道谁才是自己真正的对手："啊，我是这样的嫉妒上帝，你曾经爱他并且仍然爱着他，比爱我还要多！"[④]

在刘易斯的小说中，一开始在安布罗休身上体现出的那个理想主义的修士，就是无性欲的化身。"据说他严奉贞洁观，他甚至搞不清楚男人和女人到底有什么区别。"[⑤]

阿尔瓦洛是《死去的情人》中的主人公，他同样严格地站在上帝的一端；当他认为自己因与魔鬼对话而犯下罪行时，他决定与所有女人断绝来往并做了一个修士："让我们承担起神职的身份。女人，我必须与你断绝关系……"[⑥] 要维持感官享受就是对信仰的背叛，因此，只在乎享乐的哈里发维克会享受渎神的乐趣。

---

① J. 波托茨基：《萨拉戈萨的手稿》，巴黎：伽利玛出版社，1958年版，第253～254页。

② T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第102页。

③ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第87页。

④ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第105页。

⑤ M. G. 刘易斯：《僧侣》，载A. 阿尔托：《刘易斯作品全集》第六卷，巴黎：伽利玛出版社，1966年版，第29页。

⑥ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第276～277页。

我们在《萨拉戈萨的手稿》中同样可以发现这种对立。阻止那一对姐妹向阿方索投怀送抱的东西是他佩戴的盒式吊坠："这是我母亲给我的挂坠，我发过誓要永远佩戴它，它里面盛了真十字架的碎片。"① 就在她们与他同床共枕的那天，兹贝妲首先剪断了吊坠。十字架与性欲是水火不容的。

对挂坠的描写呈现出这种对立中的另一个要素：母亲与妻子是相互对立的。当阿方索的表妹们解下贞洁带时，她母亲送给他的挂坠也必须被摘下来。而在《死去的情人》中，我们发现这样奇怪的句子："除了在母亲的子宫里，我记不清自己还在哪里做过神父。"② 在母亲肚子里的生活与担任神职的情况在某种程度上等同，也就是说，拒绝女人也就拒绝了欲望。

在《魔鬼恋人》中，这种对等关系占据了核心的位置。让阿方索最终背弃妖女碧昂蒂妲的正是他母亲的形象，她每每在关键时刻出现。阿尔瓦洛的一个梦将这种对立表现得非常清晰：

> 我想我梦见了母亲……我们正沿着一条狭窄的通道前行，我小心翼翼地走着，突然，一只手要将我推向悬崖，我认出这是碧昂蒂妲的手。我开始坠落，而另一只手将我拉了回来，我发现自己躺在母亲的怀抱里。③

魔鬼将阿尔瓦洛推向肉欲的深渊，而他的母亲将他拉了回来。但阿尔瓦洛对碧昂蒂妲的魅力步步退让，他的堕落迫在眉睫。一天，他在威尼斯闲逛时突然遇雨，于是他到教堂去做忏悔，在路过众多塑像时，他觉得看到了母亲。然后他意识到，他自从爱上碧昂蒂妲之后就开始遗忘母亲，他决定离开这个年轻的女子并回到母亲的身边："让我们再一次在这个心爱的庇护所中寻求保护吧。"④

魔鬼（也就是欲望）将在阿尔瓦洛向母亲忏悔之前俘虏他，阿尔瓦洛即将彻底堕落，然而最终却没有。就像这只是一场稀松平常的恋爱冒险一样，奎布雷裘诺斯（Quebracuernos）医生告诉了他解决之道："和你的性伴侣结婚，并让你尊敬的母亲来决定你的选择……"⑤ 必须通过母亲来监督和审

---

① J. 波托茨基：《萨拉戈萨的手稿》，巴黎：伽利玛出版社，1958 年版，第 58 页。
② T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962 年版，第 108 页。
③ J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960 年版，第 190～191 页。
④ J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960 年版，第 218 页。
⑤ J. 卡佐特：《魔鬼恋人》，巴黎：模糊地带出版社，1960 年版，第 285 页。

查，与女人的关系才能不背上邪恶之名。

在对女人的浓烈然而却“普通”的恋爱之外，奇幻文学还展示出其他欲望的变体。大部分并不真正属于超自然，而是社会中的怪异现象。乱伦便是其中最明显的一种。贝洛（Perrault）写过爱上了自己女儿的罪恶的父亲；《一千零一夜》表现过兄妹之恋和母子之恋；在《僧侣》中，安布罗休（Ambrosio）爱上了自己的妹妹，并在杀害了母亲之后奸杀了她；在《维克》（*Vathek*）的“巴齐亚罗克（Barkiarokh）”一节中，主人公差点就爱上自己的女儿。

同性之恋是奇幻文学经常表现的另一种爱恋。《维克》可以提供另一个例子，除了哈里发残杀年轻人或者对古尔圣鲁兹（Gulchenruz）的描写以外，首先是在描写阿拉斯和菲鲁兹的一节里，《维克》表现了同性恋的关系，直到很晚才减弱，后来我们知道菲鲁兹（Firuz）王子实际上就是菲鲁兹娅（Firuzkah）公主。我们注意到，这一时期的文学常常在恋人的性别上做文章（就像安德烈·帕罗在讨论贝克福德的书中说的那样），比如《魔鬼恋人》中的比昂德多和碧昂蒂妲，《维克》中的菲鲁兹和菲鲁兹娅以及《僧侣》中的罗萨里奥和玛蒂尔达。

第三类对性欲的表现可以被概括为“多角恋爱”，三角恋是最常见的形式。多角恋爱在东方的传说中经常出现，例如《一千零一夜》中的第三个苦行僧与他的四十个妻子和平地生活在一起。而在上述提到的《萨拉戈萨的手稿》中的场景中，我们看见艾瓦斯（Hervas）与三个女人同床共枕，而这三个女人分别是一位母亲与她的两个女儿。

迄今为止，《萨拉戈萨的手稿》确实提供了很多复杂的例子，将欲望的众多变体综合一处列举出来。比如，在写到阿方索与兹贝妲与艾米娜（Emina）的关系时，一开始表现了同性恋，在遇到阿方索之前，这两个女孩儿在一起生活。在提及幼年的生活时，艾米娜不停地提到“我们的偏向”，提到“不能和彼此生活在一起的悲惨”，提到想“嫁给同一个人”的愿望，为的是不和彼此分开。同时也有乱伦之情，因为兹贝妲与艾米娜是一对姐妹（而阿方索也和她们有亲属关系，是她们的表哥）。此外，这始终是一场三角恋情：这对姐妹从未单独与阿方索呆过。这与巴斯杰科的情况是有些相似的，他与伊内斯拉（Inesilla）和卡米拉（Camilla）共度良宵（卡米拉宣称：

"我们两人今晚都必须要在这张床上过夜"①)。而卡米拉与伊内斯拉还是姐妹，更复杂的是，她还是巴斯杰科的继母，于是在某种程度上说卡米拉是巴斯杰科的母亲，而伊内斯拉是他的姨妈。

《萨拉戈萨的手稿》还提供了性欲的另一种表现形式，就是性虐待狂。例如，蒙特-萨勒诺的公主声称她特别享受"让我的女仆们顺从地忍受各种刑罚……为了惩罚她们，我拧她们，甚至把针扎进她们的手臂和大腿中"②，等等。

在这里我们接触到了纯粹的残忍，根源于性的含义已经微乎其微了。不过，《维克》中的一篇描写了性虐待的欢愉，体现出这种根源：

> 卡拉瑟斯（Carathis）为此筹备……她选出了城里最美妙的女子……但在他们寻欢作乐的半道，她让人将毒蛇放到人群中，并打破了放在桌子下面的蝎子罐。让人感到有些吃惊的是，卡拉瑟斯原本可以看着她的这些朋友们死去，但她却没有，为了打发时间，她不时为他们疗伤以自娱自乐。那种非凡的止痛剂是公主自己发明的，因为她痛恨不劳而获。③

《萨拉戈萨的手稿》中的残忍行径是由故事中的一个幽灵施行的。在此，我们看到了种种让施暴的人感到享受的折磨。让我们首先来看这个例子，暴行是如此残忍，只能是超自然的力量所为。巴斯杰科被绞刑架上的两个恶魔折磨：

> 然后，另一个吊死鬼抓住我的左腿，也试图把他的魔爪伸进我的体内。首先，他开始搔我左脚的脚底板。然后，这个怪物把我的脚上的皮剥了下来，露出了神经，并且把它们一一剥离开，然后试图弹奏其上，就像我是某种弦乐器一样。但由于我并没有发出声音以助兴，他便把脚爪刺进我的小腿，捏住我的跟腱，并开始拧它们，就像正在调琴一样。最后，他把我的腿做成了一把索尔特里琴，并开始弹奏。我听到了他那邪恶的笑声。④

① J. 波托茨基：《萨拉戈萨的手稿》，巴黎：伽利玛出版社，1958年版，第75页。
② J. 波托茨基：《萨拉戈萨的手稿》，巴黎：伽利玛出版社，1958年版，第208页。
③ W. 贝克福德：《维克》，巴黎：斯托克出版社，1948年版，第104页。
④ J. 波托茨基：《萨拉戈萨的手稿》，巴黎：伽利玛出版社，1958年版，第77~78页。

同样是在这部作品中，与超自然力量无关，人类也制造了一场令人过目难忘的残暴场景，发生在假检察官对阿方索的谈话中：

我亲爱的孩子，不要被我将告诉你的话吓到。我们将多少让你吃点苦头。你看到那两块板子了吧。你的腿将被放在中间，然后木板会被绳子收紧。然后我们将把你看到的这些楔子放到你的腿间，并把它们敲进你的关节。一开始，你会觉得胀痛。然后，你的大拇趾会喷出血来，其他趾头的指甲会全部掉下来。接着，你的脚底板会开裂，淌出烂泥般的肉酱。这会让你非常痛苦。如果你还是不吭声的话，这些还只是普通的刑讯手段。当然，你会昏过去。这些是酒壶，装了各种提神的东西，你喝了它们就会醒过来。当你恢复知觉后，我们就会取走这些楔子，然后换上更大的。只用敲一下，你的膝盖和脚踝就碎了。敲第二下，你的腿会被生生劈裂。你的骨髓混着鲜血将会从骨头里涌出，淌在这块稻草席上。你还是不说吗？啊，那我们就从你的拇趾开始吧……[①]

我们可以通过风格上的分析来判断这篇短文如何达成其效果。检察官平静而切题的口吻在其中起到了一些作用，他以精准的术语指称身体的各部分也起到了效果。我们同时还注意到，以上这两个例子体现出的是纯粹的言语暴力，叙述并没有描绘真实发生在文本世界中的事件。虽然一件事已经发生了，而另一件即将发生，但两者都源自不真实的或称之为虚拟的状态——它们是威胁的叙述。阿方索并没有亲历这些酷刑，甚至没有见过，即便这是当着他的面被讲述出来的。产生暴力的是言语而并非行为，因为并没有发生实际的行为。表现暴力并非仅仅“通过”语言（在文学中只能如此），暴力就完全存在于语言之中。残暴的行为就在特定语句的联结中，而不在连续的有效行为中。

《僧侣》还表现了另一种残暴，在叙述中并不提及施暴者，也因此不会表现人物的虐待狂的乐趣，而暴力的言语本质以及针对读者的功能则会变得更清楚。描写暴行的目的并非是为了刻画人物，而是为了给弥漫于整个行为中的感官氛围煽风点火。安布罗休的死亡提供了一例。而女修道院院长的死亡［阿尔托（Artaud）在其法译本中着重强调了这种暴力］则更让人毛骨悚然：

---

① J. 波托茨基：《萨拉戈萨的手稿》，巴黎：伽利玛出版社，1958年版，第101页。

> 暴徒们什么都不在乎，只对他们残忍的报复欣喜若狂。他们根本不听她的哀求，用各种方式凌辱她，他们往她嘴里填满粪土，用最粗野的名字叫唤她。他们轮流撕扯她，每个人都比上一个更野蛮。他们的咆哮与诅咒声压住了她尖厉的求饶声。他们把她拖到街上，在她身上吐痰，践踏她，恣意发泄恨意并享受复仇的快感。最后，一枚火药弹准确地击中了她，将她推到了寺庙的墙上。她躺在地上，浸泡在鲜血中，在几分钟内便与这场悲惨的经历告别了。然而，虽然她再也感觉不到他们的侮辱，这伙暴徒仍然对她的尸体发泄他们无以复加的愤怒。他们打她，踩踏她，践虐她，直到这尸体变成了一堆目不忍睹、不成人形、令人作呕的肉泥。[①]

这条线索从欲望开始，将我们引向残暴，最后将我们带向死亡。而欲望与死亡这两大主题的关系是众所周知的，它们的关系并非一成不变，但这种联系可以说是始终存在的。比如，以贝洛为例，性爱与死刑之间总被画上等号。这种联系在《小红帽》（*Little Red Riding-Hood*）中被表现得非常明显，脱去衣服与另一个性别不同的生物钻到床上就意味着会被吃掉。《蓝胡子》（*Bluebeard*）重复了这一寓意：钥匙上干涸的血迹会使人想起经血，将导致人物被处死。

在《僧侣》中，这两个主题的关系是邻接而并非等同的。为了占有安东尼娅，安布罗休杀害了她的母亲；而在强奸安东尼娅之后，安布罗休发现自己不得不杀了她。并且，强奸的场景正彰显出欲望与死亡的邻接关系："安东尼娅完整而苍白的躯体静静地躺在在两具即将朽坏的尸体旁。"[②]

波托茨基（Potocki）在作品中着重表现了这一对关系的变体，即欲望的躯体总是紧挨着尸体，但这里又出现一个跳跃，不再是邻近，而是取而代之的关系。其中一种模式是一个极具吸引力的女人变成一具尸体，这在《萨拉戈萨的手稿》中屡屡出现。阿方索拥着一对姐妹睡了过去，但醒来却发现自己搂着两具尸体。巴斯杰科（Pascheco）、乌泽达（Uzeda）、瑞贝卡（Rebecca）和贝拉斯克斯（Velásquez）都有同样的经历。而提博德拉雅克

---

① M. G. 刘易斯：《僧侣》，载 A. 阿尔托：《刘易斯作品全集》第六卷，巴黎：伽利玛出版社，1966年版，第293页。

② M. G. 刘易斯：《僧侣》，载 A. 阿尔托：《刘易斯作品全集》第六卷，巴黎：伽利玛出版社，1966年版，第317～318页。

尔（Thibaud de la Jacquière）的历险则更为病态：正与之交欢的那个魅力十足的女人同时变成了魔鬼和尸体："俄兰蒂娜不见了。提博只看见一个奇形怪状的东西……第二天早上，农夫们来到这里……发现提博躺在一具半腐坏的尸体上。"[①] 这与贝洛的区别是显而易见的。在贝洛那儿，死亡直接光临臣服于欲望的女人；而波托茨基则将欲望的对象变成尸体以惩罚男人。

这种关联到了戈蒂耶那儿又有所不同。在《死去的情人》中，神父在注视克拉丽蒙德的尸体时体验到了一种肉欲的癫狂。死亡并没有使他对克拉丽蒙德感到憎恶，反而增强了他的欲望："我应该向你坦白吗？这具完美的肉体，在死亡的笼罩下变得纯净和圣洁，比之前更让我感到饥渴难当。"[②] 之后，就在当晚，他无法再满足于只看着那具尸体。"黑夜正在过去，一想到将会和她永远分离，我便在这张死去的嘴唇上印上一吻，我无法否认这既让我感到悲痛又感到狂喜，这个女人曾占据了我全部的爱。"[③]

对死人的爱在此多少以一种含蓄的方式表达出来（戈蒂耶还写过活人与雕像结为夫妇或者活人爱上画中人等），而我们通常称之为恋尸癖。在奇幻文学中，恋尸癖通常以恋上吸血鬼或者爱上某个重返人间的死者这样的形式表现出来。这种关联可以被视为表现对纵欲过度的惩罚，但也可能表现为其结果并不是负面的，例如，罗穆瓦尔德和克拉丽蒙德的关系。神父发现克拉丽蒙德是女吸血鬼，但这并没有影响他的感情。在认定罗穆瓦尔德很快睡着了之后，克拉丽蒙德发表了一篇赞颂鲜血的告白，随后她便开始行动。

> 最后她下定了决心，轻轻用针刺破了我，并开始从伤口上吸食鲜血。虽然她只吸了几滴血，但她非常害怕把我吸干了，于是她用一种药膏按摩伤口，使伤口立即复原，并小心地扎上了止血带。我无法再怀疑阿贝·塞拉皮翁的话，他是对的。但即便是这样的笃定，我仍然无法克制对克拉丽蒙德的爱，为了维持她这虚伪的存在，我情愿供给她所需要的全部鲜血……我会自己扎破血管并对她说：来喝吧！但愿我的爱随着我的鲜血能流进你的体内！[④]

在这里，死亡与鲜血以及爱情与生命的关系是显而易见的。

---

① J. 波托茨基：《萨拉戈萨的手稿》，巴黎：伽利玛出版社，1958年版，第172页。
② T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第98页。
③ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第99页。
④ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第113页。

当吸血鬼和魔鬼“站在正确的一边”时，我们就只能指望神父们与宗教信仰本身被谴责和背上骂名，甚至被称为魔鬼！这种彻底的翻转也发生在《死去的情人》中。作为基督道德的化身，阿贝·塞拉皮翁主张不埋葬克拉丽蒙德的尸体，要再度消灭她，并视其为己任：“塞拉皮翁的这种热忱中包含了某种残酷和野蛮的东西，这使他更像一个魔鬼，而不是使徒或天使……”① 在《僧侣》中，安布罗休吃惊地看到，天真的安东尼娅正在读圣经。“怎么可能！”男修士对自己说，“安东尼娅如此年幼无知，但已经开始读《圣经》了？”②

我们在不同的奇幻文本中发现了同样的结构，虽然它们的价值观各不相同。以基督教的原则为名，浓烈而不过度的肉欲之爱及其所有的表现形式要么被谴责，要么被赞美；而对于与精神信仰或母亲等相对的一极，其价值观则始终是稳定的。在这些作品中，假如爱欲没有遭受非难，超自然力量就会介入以协助爱欲的完成。我们在《一千零一夜》中也能找到这样的例子：阿拉丁（Aladdin）设法通过戒指和神灯这样的法宝来实现他的欲望，假如没有这些超自然力量的介入，他对苏丹女儿的爱就永远只是一个梦。

戈蒂耶也这样表现过。克拉丽蒙德死后重生，她想与罗穆瓦尔德实现真爱，虽然这为官方的宗教所不容（而我们知道阿贝·塞拉皮翁和魔鬼很像）。因此，最终在罗穆瓦尔德灵魂深处占上风的并不是悔恨：“我不止一次地失去过她，”他要说的是，“但我依然思念她。”③ 这一主题在戈蒂耶最后一个奇幻故事《灵魂》（*Spirite*）中得到了充分展开。故事的主人公名叫居伊·德·马利维尔特（Guy de Malivert），他爱上了一个死去的女孩的灵魂。通过与灵魂的交流，他终于找到了在世间女子的身上无法找到的真爱。我们从目前所考虑的这组主题范畴出发看到了爱情主题的升华，却回到了我们之前所讨论过的自我主题中。

让我们来总结一下进度。这第二组主题的出发点是对性的欲望。奇幻文学致力于描绘过度的欲望及其各种各样的表现，或者，我们可以说，描写反常的性欲。其中一个特例是暴行与暴力，必须从中分割出来，虽然它们与欲望有着毋庸置疑的关系。同样，专注于死亡、死而复生、尸体与吸血鬼等，

① T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第115页。

② M. G. 刘易斯：《僧侣》，载A. 阿尔托：《刘易斯作品全集》第六卷，巴黎：伽利玛出版社，1966年版，第215页。

③ T. 戈蒂耶：《奇幻故事集》，巴黎：科尔第出版社，1962年版，第116~117页。

也与爱情的主题相关。超自然在以下这两种情况中的强度是不同的：超自然的出现是为了表现出异常强烈的性欲，能见证死而复生。另外，暴行或人类的反常表现通常没有超越可能的范围，我们或许可以把上述行为称为社会性怪诞或难以发生的行为。

我们发现，在感知体系中，“自我主题”可以被理解为诸多关于人与世界的关系。而目前所讨论的“他者主题”却与之完全不同。如果我们想在同等层次的普遍性上概括这一主题的话，我们只能说这些主题考虑的是人与自身欲望的关系，也就是与无意识的关系。欲望及其众多的表现形式，包括暴力在内，刻画了人与人之间的众多关系。同时，人是受我们称之为“本能”的东西所支配的，引发了关于人格结构及其内在组织的问题。如果说自我主题暗示了一种本质上被动的立场的话，与之相区别，我们发现其他主题则反映出对周围世界的一种强有力的“行动”：人不再只是一个孤立的旁观者，他与其他人保持了一种动态的联系。最后，我们可以将第一组主题称为“视觉主题”（也就是说，“视觉主题”由自我主题构成），因为这组主题通常重点由视觉感官和感知来呈现，那么，我们就要把第二组主题称为“话语主题”。因为语言实际上是表现人与人之间关系的最出众的形式以及结构性的媒介。或者，正如亨利·詹姆斯在《我们言语中的问题》中所说的：

> 因此，生命的全部内容最终都会回到我们言语中的问题上，言语是我们与彼此交流的媒介，而生命的全部就是关于我们与他人的关系的问题。

9　奇幻主题：总结

我们已经建立了两大主题的复合体，以其分布性不同而加以区别。我们也看到，假如第一组主题与第二组主题同时出现，会清晰地显示出对彼此的不兼容性，例如在《路易·朗贝尔》（*Louis Lambert*）或者《大麻俱乐部》中所见的那样。接下来，我们还需要为主题的分布性下一个结论。

之前我们用以分析主题的方法是相当局限的。假如将我们对例如《奥蕾莉亚》的分析与所谓主题学的分析作比较的话，我们会发现一个本质的差异（当然，与我们可能做出的价值判断无关）。通常，当主题学分析讨论双重人格或者女性或者时间与空间时，都会使用更清晰的术语去修订原文的意义。在搜集主题时，主题学研究者会对其进行阐释；在解读文本时，他们也会详细分析其意义。

这与目前我们所采取的方式是非常不同的。我们并没有试图解释这些主题，而只是标识出它们的存在。例如，与其和主题学批评一样，试图去解释《僧侣》表现出的欲望，或者《死去的情人》中的死亡，我们只需指出其存在即可。主题学批评所得到的见解是更具局限性和不具讨论余地的。

"诗学"与"理解"是两种截然不同的活动，分别呈现出两种相互区别的对象——"结构"与"意义"。所有作品都拥有结构，是对源自不同的文学话语的元素的分节，而意义也存身其中。诗学研究者致力于通过建立一部文学作品中的结构性要素来呈现文本的内容，但它却能获得高度的确定性，因为这种认知可以通过一系列的程序来加以检验。而理解性的批评从事了一项更为雄心勃勃的工作，想要限定（或者说是"命名"）作品的意义。但是这种分析的结果既不能说是科学的，也不是"客观"的。诚然，有些理解的确比其他的更贴切到位，但没有任何一种理解可以标榜自己是唯一正确的。因此，诗学与批评是科学与理解之间一对更普遍的矛盾实例。并且，这两者都与我们相关，在具体研究中它们从来都是同时出现的，只是对这二者不同的偏向使我们可以对其进行区分。

我们采用诗学的视野去研究类型绝非偶然。类型恰恰呈现出一种结构，一种文学属性的构造，一份各种选项的清单。但这种类型的特征与这部作品的意义无关，这只能使我们去发现掌控对象文本（以及其他类似的文本）的规律。

此外，这两种批评活动对考察对象的偏向各有不同。诗学方式考察的是总体文学，包括了所有的类属（而这些类属的不同组合方式构成了不同的类型）；与之不同，解释性的方式考察的是特殊作品。令批评家感兴趣的不是这部作品与其他文学作品的共性，而是它的特殊性。这种目标的差异自然导致了方法的差异。“诗学家”关注的是一个外在于自己的对象的知识，而批评家则倾向于使自己等同于作品，使自己从属于作品。回过头来再讨论主题学批评，我们应该注意到，只有在阐释的视野中，这种批评才有其合理性，而用诗学的视角来看，则不具备这种合理性。我们拒绝去描述意象的组合，因为它们只存在于文本最为肤浅的层面，尽管它们是的确存在的。在某个文本中，批评家的确可以在鬼脸的颜色、鬼从中穿过而消失的活板门的形状以及鬼消失后残留的特殊气味之间建立起某种关联，并使其具有合法性。这种工作与诗学的原则并不兼容，但却可以在阐释的语境中占据一席之地。

假如我们讨论的不是主题，特别是我们目前所讨论的这些主题，原本没有必要提及这样的对立。总的说来，我们承认存在批评与诗学这两种视角。当我们考察的是一部作品的词汇或句法方面时，我们会研究语音或韵律的组合、修辞性特征或者构词的方法，这些早已是相对更严格的研究的对象。而一旦考虑到语义的方面（或者文学的主题方面），很多人至今为止仍逃避这样的研究。就像在语言学中，我们至今仍排斥意义，所以语义学的知识只将注意力放在语音和语法方面。因此在文学研究中，诸如韵律和构词这样研究作品“形式”要素的理论性的方法，一旦论及“内容”便弃之不用。那么，我们就能了解在何种程度上，形式与内容的两分是没有意义的。然而，我们还是要区分清楚，一方面是由所有文学元素组成的一种结构（包括主题在内），另一方面是批评家不仅通过主题还通过作品方方面面所阐发的意义。我们知道，例如，在某些时期，诗歌的韵律（抑扬格、长短格等）被认为包含情感的色彩：快乐、悲伤等。我们看到，一种风格性的特征（例如情态化）实际上也能传达特殊的意义，例如《奥蕾莉亚》，它显示出在情态化的语境中，犹疑于奇幻非常相宜。

因此，我们试图将主题研究放在与诗歌韵律相当的一般性层面上去考察

它。以此为目的，我们建立起两大主题体系，并且不阐释它们出现在个别作品中的意义。在此我们重申这一观点，以避免对本书的视野和目的可能产生的任何误解。

我们有必要指出另一个可能出现的错误，那就是我们理解这些已经提到过的文学意象的方式。我们划分出两大主题，将两类术语并置一处，一类是抽象的，例如性欲与死亡；另一类是具象的，例如魔鬼与吸血鬼。在这种情况下，我们并没有试图在这两组成分之间建立起意义的联系（比如魔鬼“意味着”性，而吸血鬼“意味着”恋尸癖），而是兼容并蓄，使它们“并存”。一个意象的意义通常比任何对它的解释更为丰富和复杂，这有几点原因：

首先，我们可以说，意象是具有多义性的。比如，以双重性格的主题（或意象）为例。这一主题在很多奇幻文学文本中都出现过，但在每一部具体的作品中都具有不同的意义，这取决于这一主题与其他主题之间的关系。这些含义甚至可能是相对的，比如当它们分别出现在霍夫曼与莫泊桑的笔下时。在霍夫曼的作品中，双重人格的出现是快乐的来源，因为这是精神对物质的胜利。相反，在莫泊桑那儿，双重人格是危险的化身，它是对威胁与恐惧的预兆。此外，在《奥蕾莉亚》与《萨拉戈萨的手稿》中，它们的意义也是相对的。在奈瓦尔笔下，双重人格出现的意义首先代表遗世独立，一种与世界的决裂；而在波托茨基笔下，则恰恰相反，频繁出现并贯穿全书的双重人格意味着与他人更紧密的联系，代表更彻底的融合。因此，在我们所建立的两大主题系统中都能找到双重人格，这并不奇怪：类似这样的意象可能属于不同的结构，也可能拥有不同的意义。

并且，正是试图在意象与意义之间建立直接等式的想法是不可取的。首先是因为，在一种无限的关系网域中，每个意象总是指向其他意象；同时意象也指向其自身：这并非是透明的，而是具有一定密质性的。否则，我们就应该将所有的意象视为讽喻（我们已经发现讽喻非常清晰地指向另一层意义，使其成为一种特例）。因此，我们就不能赞同彭佐尔特的观点。在论及《一千零一夜》中从瓶子里钻出的精灵时，他写道：“这个精灵显然是对欲望的人格化表现，而那个瓶子的软木塞是如此的小和脆弱，代表着人类的道德顾虑。”我们不能接受这种方式，它将意象降至一种所指，其能指是一个概念。并且，我们在后面会看到，这种方式暗示了在意象与意义之间存在着某种限制，而这是令人匪夷所思的。

我们尝试着厘清我们的程序，现在该得出一些清晰的结论了。为了达成

这一目标，我们必须了解这两组相互对立的主题的本质及其囊括的亚类。首先让我们再次关注在这两大主题系统以及其他多少类似的结构之间已经勾勒出的关联，这一比较可以使我们进一步深入这种对立的本质，更确切地加以阐述。当然，这也会使我们的论点变得不那么确定。这并非仅仅是表述的问题，以下所有的论述都带有一种纯粹假想的性质，并且只能这样理解。

我们将从第一组主题（即自我主题）与成人眼中的儿童世界（根据皮亚杰的解释）的相似性出发。我们想知道造成这种相似性的原因。我们将会在之前提到过的发生心理学的研究中找到答案：造成初级的心理组织向成熟阶段跳跃（通过一系列中间阶段）的最核心的事件就是主体开始使用语言。对语言的通达使以下这些特征在最初的精神生活中消失不见：无法区分精神与物质、主体与客体以及对因果联系、时间、空间的先见观念。皮亚杰的贡献之一便是指出正是语言促成了原始的心理组织向成熟阶段的转变，即便这种转变并不是立竿见影的。以时间的概念为例："通过语言，儿童可以凭借叙述来重构过去的行为，也可以凭借语言表达参与到他未来的行为中。"[①] 我们再一次重申，在我们儿童的最初期，时间并不是连接这三点（过去、现在、未来）的一条线，而是一种永恒的此在（显然与我们所知的现在时大相径庭，现在时是一个语法的范畴），是某种有弹性或者无穷大的东西。

接下来，我们将回顾这组主题复合体与致幻剂的世界之间的类比。在致幻剂的世界里，我们看到了一种相似的、不分节的、流动的时间观。我们再一次面对一个没有语言的世界，因为致幻剂拒斥言语表现。我们可以更进一步指出，"他者"并非是自主存在的，自我（"我"）等同于他者，并没有将其视为独立的存在。

儿童世界与致幻剂世界的另一个共同之处涉及性欲。之前我们正是基于性欲是否存在而得以建立两大相互对立的主题集群（比如在《刘易斯·朗贝尔》中）。性欲（或者更明确地说，它通常的、基本的形式）被同时排除于致幻剂与神秘主义的世界。而考虑到幼年时期，这个问题会更复杂一些。婴儿并非生活在一个没有欲望的世界中，但婴儿的欲望一开始是"自体享乐型"的，而这种欲望到后来才会指向客体。我们可以将通过致幻剂所获得的超然的状态（神秘主义者也同样追求这种状态）描述为"泛性欲"的，实际上是与"升华"相关的性欲的表现。在前一种情况中，欲望欠缺一个外在的

---

① J. 皮亚杰：《心理学的六个案研究》，巴黎：冈第尔出版社，1967年版，第25页。

客体；在后一种情况下，欲望的客体是整个世界；而“正常”的欲望存在于这两者之间。

现在，让我们来看在对“自我主题”的研究中的第三个类比，即与精神错乱者的对比。同样，这一领域是不确定的。我们只能依赖于从“正常人”的视角对精神病世界的描绘。被描绘的精神病患者的行为并不是一个清晰的系统，而是一种对另一个系统的否定和背离。当我们谈论“精神分裂症患者的世界”或者“儿童的世界”时，我们无非是在谈论对这些状态的模拟物而已，它们是被没有精神分裂的成人费心描绘的。我们被告知，精神分裂症患者拒绝交流，也不会对他人的意图进行推测与判定。这种对语言的拒绝使其生活在永恒的此在中。他创造出一种“私人语言”，以取代共同的语言（这显然是一种明确的否定，因此是一种“反语言”）。从普通词汇中借用来的语言获得了新的意义，而这是为精神分裂症患者所私有的：这并非仅仅是对词义的改变，而是阻止一个词自动指向某种意义。卡萨兰写道：“精神分裂症患者并不想改变他们私人的交流方式，并且似乎对你无法理解他们这个事实感到高兴。”[①] 因此，语言成为一种将自我从世界剥离出来的手段，与其惯常的媒介作用相悖。

儿童、致幻剂、精神分裂症患者与神秘主义的世界分别形成了一种范式，而自我主题都被包含在内（这并不意味着它们之间不存在重大的差异）。并且，我们注意到，这些术语之间产生的关系经常是成对出现的。巴尔扎克在《刘易斯·朗贝尔》中写道：“当我们认真阅读雅各布·伯梅、斯韦登伯格与盖恩夫人的一些作品时，其引发的幻觉与鸦片产生的梦境一样丰富多彩。”[②] 而精神分裂症患者的世界常常被拿来与婴儿的世界作比。此外，神秘主义者斯韦登伯格曾经是一个精神分裂症患者，这并非偶然，而使用一些强力的致幻剂也可以导致精神病的状态。

此时此刻，我们不由自主地会联想到第二组主题，即“其他主题”，并把它与另一大类统称为神经症的精神疾病联系起来。一种表浅的关系或许建立在这样的事实上，在第二个主题系统中，起决定性作用的性欲及其表现形式实际上在神经症患者身上也能找到。自弗洛伊德开始我们经常关注性变态

---

① J. S. 卡萨兰：《精神分裂症病患的语言和思维》，纽约：W. W. 诺顿公司，1964年版，第129页。

② H. 巴尔扎克：《路易·朗贝尔》，载《人间喜剧》第十卷，巴黎：伽利玛出版社，七星文库书系，1937年版，第381页。

现象，就正是神经症带来的“负面”作用。和之前一样，我们必须保持足够清醒，看看是否得出了过于简单的推论，毕竟这些概念是我们借来的。假如我们认为可以在精神错乱与精神分裂以及神经症与性变态之间建立起某种便捷的转换，那么我们必须确保自己站在了足够高的一般性的层面上。诚然，我们的结论只是大概的。

一旦我们诉诸心理分析理论以建立这种类型学时，这种联系就变得更加意义重大了。在精神结构的第二表达式之后，弗洛伊德曾简短讨论过这个问题：“神经症是自我与本我间矛盾的结果（胜利）；而精神病是自我与外在世界之间关系混乱的结果。”[①] 为了说明这种区别，弗洛伊德引用了以下这个例子：

> 一个年轻女子爱上了自己的姐夫，而她的姐姐已生命垂危，她被自己的这种想法吓到：“现在他自由了，那么我们就可以结婚了！”暂时性地忘却这个念头会导致压抑的肇始，进而引发癔病性障碍。而观察精神症在这种情况下会如何解决矛盾是很有意思的。它会压抑对冲动的满足以考虑改变现状，在这个例子中，压抑的是对姐夫的爱意。而精神病人的反应或许可能是否认姐姐行将就木的事实。[②]

这离我们自己的划分非常接近。我们知道“自我主题”基于对精神与物质领域之间的界限的破坏，而去幻想某人没有死亡（首先怀有这种欲望，其次在现实中也照此理解）正是这一同样活动的两个阶段，我们毫不费力就能完成这两者间的转换。另一个关键在于，压抑对姐夫的爱意而患上癔症，这与那些与性欲相关联的“过度的”行为相似，而这是我们在列举“其他主题”时看到过的。

并且，我们在讨论自我主题时，已经探讨过感知的核心作用及其与外部世界的关系。我们再次站在了精神病症的源头上。我们也看到，在理解“他者主题”时，我们无法不考虑无意识与心理冲动，而对其进行压抑可能会导致神经症。因此我们才能够说，在精神分析的层面，自我主题的集合与感知系统相对应，而他者主题的集合则对应于无意识的冲动。我们必须注意到，当论及奇幻文学时，第二类作品会呈现出个人与他者的关系。这样的类比并

---

① S. 弗洛伊德：《作品全集》，第十三卷，伦敦：意象出版公司，1940 年版，第 391 页。
② S. 弗洛伊德：《作品全集》，第十三卷，伦敦：意象出版公司，1940 年版，第 410 页。

不意味着在奇幻文学中一定能找到神经症与精神症，或者说，在精神分析的领域我们能找到所有关于奇幻文学的主题。

但是，一个新的危机浮出水面，所有这些参考或许会暗示我们与所谓的精神分析批评离得太近。为了使我们自己的立场与之区别并有更清晰的立足点，我们有必要简要考察一下这种批评手段。有两个例子也许很能说明问题：弗洛伊德自己关于怪诞现象的讨论以及彭佐尔特关于超自然的论著。

在考察弗洛伊德关于怪诞现象的研究中，我们必须承认心理分析研究具有双重特征。心理分析似乎既是一门关于结构的科学，同时又是一种理解的手段。对于前一种情况而言，它描绘了一种机制，我们可以将其称为关于精神活动的机制。而在后一种情况中，它又揭示出这种被描绘的结构的根本意义。它同时回答了“如何产生”以及“产生了什么”的问题。

这里有一个针对第二种情况的例子，分析者的行为可以被定义为解码：“无论何时，当一个人梦到了一个地方或者一个国家，并在梦中对自己说，‘我对这个地方很熟悉，之前我曾来过’，我们就可以将这个地方理解为他母亲的生殖器或者身体。”[①] 描绘出的这个梦境是被孤立理解的，独立于它参与组成的结构；此外，它的意义被给出，这种意义与这些意象本身有着质的不同，因为本质性意义的数量是有限的，并且不能改变。还有下例：

> 很多人都认为，在看起来死了的时候被活埋是最为怪诞的事情。而心理分析会告诉我们，这种恐怖的幻想只是另一种幻想的变形罢了，这种幻想一开始完全不包括恐怖的元素，而相反带有一些情欲的快感。我是说，这种幻想就是在子宫里的生存。[②]

一种翻译的行为再次摆在了我们的面前：某种幻想的意象有其特定的内涵。

不过心理分析学家们还有另一种态度，他们不再想去破译某个意象的根本含义，而是试图将两个意象联系在一起。在分析霍夫曼的《沙人》时，弗洛伊德写道：“这个机器人（奥林匹亚）只不过是纳撒尼尔（Nathaniel）在婴儿时期向父亲撒娇的人格化的体现。”[③] 弗洛伊德建立的这一等式不再仅仅将一个意象与一种意义联系在一起（虽然他还是这样做了），而是将两个

① S. 弗洛伊德：《应用精神分析论文集》，巴黎：伽利玛出版社，1933年版，第200页。
② S. 弗洛伊德：《应用精神分析论文集》，巴黎：伽利玛出版社，1933年版，第198～199页。
③ S. 弗洛伊德：《应用精神分析论文集》，巴黎：伽利玛出版社，1933年版，第183页。

原文中的元素联系了起来，也就是奥林匹亚人偶和纳撒尼尔的童年，同时在霍夫曼的故事中得以呈现。因此，弗洛伊德的评论让我们更加关注语言的结构而非对这些意象的解释，也就是说更关注语言内部的功能。在前一种情况下，我们或许会把心理分析学家的活动与翻译家的活动相提并论；而在后一种情况中，他们则更像语言学家。在《梦的解析》里，这两种类型的活动都随处可见。

在这两种可能的研究方向中，我们只能选择其一。我们已经说过，“翻译家”的态度与我们研究文学的立场相悖，因为我们认为文学仅仅意味着自身，所以任何“翻译”都是没有必要的。另一方面，我们所要尝试的是描述文学结构的功能（虽然在翻译与描述之间并没有严格的界限……）。正是在这种意义上，精神分析学的经验可能对我们有益（精神分析学在这里只被视为符号学的一个分支）。我们对精神结构的参考只是这种类型的借用，雷内·吉拉尔（René Girard）的理论路向可称为典范。

当心理学家关注文学作品时，他们并不满足于描述它们，在任何层面都是这样。自弗洛伊德开始，他们一直倾向于将文学视为洞察作者精神状态的手段之一。文学因此降格为单纯的征兆，而作者才是研究的真正对象。所以，在描述了《沙人》的结构之后，在毫无过渡的情况之下，弗洛伊德指出作者身上的某些东西可以对此作出解释：“霍夫曼是一场不幸的婚姻的产物。当他三岁时，他的父亲抛弃了他的小家庭并且再也没有回来过”①，等等。这种态度在后来屡遭批评，如今已经不再时兴了，但仍有必要说明我们不愿意接受它的原因。

实际上，说我们只对文学感兴趣，并因此拒绝任何关于作者传记的信息，这还是不够的。文学始终不仅仅只是文学，并且的确有一些例子能够说明作者的生平与其作品有重要的关联。但这种关系必须作为作品本身的特征之一呈现出来，我们才能认为这种关联是有效的。霍夫曼有着不幸的童年，因此他描写童年时期的恐惧。但为了使这一观察经得住推敲，我们必须证明所有经历了不幸童年的作家都会做同样的事，或者所有关于童年时期恐惧的描写都来自有着不幸童年的作家。既然我们无法肯定这种关系是存在的，那么声明霍夫曼有着不幸的童年就仅仅只是指出了一个巧合，而没有解释的价值。

---

① S. 弗洛伊德：《应用精神分析论文集》，巴黎：伽利玛出版社，1933年版，第184页。

从以上分析我们必然会得出这样的结论，使文学研究能够获益更多的是心理分析关于普遍人类结构的著作，而不是那些以心理分析手段考察文学作品的著作。这种情况经常发生，在某一领域中太过直接地使用并非这一领域内的方法，其结果只能是对最初假设的重复说明。

在之前总结关于奇幻文学的各类文章中所提出的主题类型时，我们把彭佐尔特单独划了出来，因为他与其他人有质的不同。的确，其他作者以吸血鬼、魔鬼、女巫等为标准来划分主题，而彭佐尔特却建议以心理学上的源起来划分。这种源起有两条主线，分别是集体无意识与个体无意识。在集体无意识这种情况下，主题元素消失在时间的暗夜中，它们属于所有人，而诗人只是比其他人更敏感，因此可以使之具体化。在第二种情况中，我们所面对的是个体的精神创伤体验，某个神经质的作家的症状可能会投射在作品中。这种情况在被彭佐尔特称作“纯恐怖故事”的亚类中尤其突出。因为他认为，这类作家笔下的“奇幻故事只是对令人不快的神经质倾向的呈现而已”①。但是这些倾向并不总能在作品之外得到明确的证实。因此，亚瑟·梅钦（Arthur Machen）笔下神经质的人物可能与作者曾受过清教徒式的教育有关，不过，“幸运的是，生活中的梅钦完全不是一个清教徒。罗伯特·西里尔（Robert Hillyer）与之很熟，他告诉我们梅钦喜欢美酒、好朋友和精彩的笑话，并且他过着非常正常的婚姻生活②……梅钦还是一个迷人的伙伴与一个完美的父亲”③，等等。

我们已经说过了为什么不能通过作者的生平来建立一种类型学。彭佐尔特在此更是为我们贡献了反例。他刚刚说了梅钦的教育可以解释其作品之后，就不得不加上，“幸运的是，现实中的梅钦与作家梅钦非常不同……因此梅钦过着正常人的生活，而一部分他的作品却传达出了严重的精神病”④。

我们的反对还有着更深远的动机。因为一种文学特征的有效性应当基于文学的标准，而并非基于心理学派的存在，而这两支学派恰恰见长于不同的领域（这里反映出彭佐尔特有意在弗洛伊德和荣格之间调停）。集体无意识与个体无意识之间的差异无论在心理学领域是否有效，都并不“先验”地与文学相关，因为根据彭佐尔特自己的分析，我们已经发现“集体无意识”的

---

① P. 彭佐尔特：《小说中的超自然》，伦敦：彼得·内维尔出版社，1952年版，第146页。
② P. 彭佐尔特：《小说中的超自然》，伦敦：彼得·内维尔出版社，1952年版，第156页。
③ P. 彭佐尔特：《小说中的超自然》，伦敦：彼得·内维尔出版社，1952年版，第164页。
④ P. 彭佐尔特：《小说中的超自然》，伦敦：彼得·内维尔出版社，1952年版，第164页。

元素可以随意与“个体无意识”的元素相混合。

现在，我们可以来看这对彼此相对的主题复合体了。

当然，我们还没有详细讨论过在这两种范式中奇幻主题是如何分布的。比如，可以将某些社会结构（或者甚至某些政治制度）与这两组主题作类比。或者，毛斯（Mauss）提出信仰与巫术的对立，与我们在自我主题与其他主题间建立起的对立已经非常接近：

> 信仰倾向于形而上学，体现在想象的意象中，而巫术通过隐秘的生活汲取力量，通过上千条裂隙浮现出来，与世俗的生活混在一起并为之服务。它趋于具体物，正如信仰趋于抽象物。[①]

证据之一即神秘主义的冥想是反语言的，而巫术的实施则离不开语言。“我们无法确定是否真正存在沉默的仪式，而可以肯定的是大量的仪式都仅仅使用口语。”[②]

现在，我们可以更好地理解另一对术语，即我们已经介绍过的“视觉”主题和“话语”主题（虽然我们在使用这些词语时必须谨慎）。并且，奇幻文学再次体现出了自己理论的独特性。比如，我们发现霍夫曼就清醒地意识到这种对立。他写道：“什么是字词？字词就是字词！她神圣的凝视胜过世间的所有语言！”[③] 或者，还有：“你看见的壮丽的景象可称为世界之最，因为它在没有借助语言的前提下表达了这么多深沉的情感。”[④] 霍夫曼是一个开发自我主题的作家，他并没有隐瞒自己在视像与话语之间的厚此薄彼。我们还得补充一点，从另一个角度来看，这两大主题系统都同样与语言相关联。“视觉主题”以精神与物质间界限的破坏为基础，但我们也可以从语言的角度重新进行论述。我们看到，自我主题有可能破坏字面义与讽喻义之间的界限，而其他主题的形成是通过话语建立在两个对话者之间的关系的基础上的。

---

① M. 毛斯：《一般巫术理论概要》，收入《社会学与人类学》一书，巴黎：法国大学出版社，1960年版，第134页。

② M. 毛斯：《一般巫术理论概要》，收入《社会学与人类学》一书，巴黎：法国大学出版社，1960年版，第47页。

③ E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第一卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第352页。

④ E. T. A. 霍夫曼：《奇幻故事集》（三卷本）第三卷，巴黎：弗拉马利翁出版社，1964年版，第39页。

假如不能合理地说明这些成对的术语中有一对比其他那些更加“有效”或者更加“本质”的话，这种系列还可以被无限列举下去。精神错乱与神经质并不能作为对奇幻文学主题的阐释，当然它们又比童年期与成年期的对比更有说服力一些。任何两对组合之间都不存在本质的差异，它们构成能指与所指的关系，后者是前者必然会产生的残留物。我们建立起一系列的对应与联系，使奇幻主题既成为出发点（“被解释项”）同时又成为终点（“解释”），而这对其他所有的对立项而言都同样适用。

之前我们在一般的文学主题类型学中概述了奇幻主题的类型，现在还需要进一步廓清。我们不再进行细节性的讨论（这样做可能会使人觉得，这个问题之所以被证明合法只是因为我们为每一项条款都找到了一个值得信服的例子），我们还是回到讨论之初所做的假设。假定说，我们对主题的划分将“整个”文学一分为二，而它在奇幻文学领域能够得到最清晰的证实，因为它达到了最高级。奇幻文学是一个狭窄而特殊的领域，从这里出发，我们可以做出一些与整体文学相关的假设。当然，这还有待证明。

我们没必要再对我们为这两组主题的命名做进一步的解释了。“自我”是指人与他所构筑的世界之间相对的隔离，强调“自我”是因为这种对抗之间没有任何中介。与之相反，“他者”恰恰会涉及中介，而正是这第三方的关系成了这组主题的基础。这组对立是不对称的：“自我”主题可以在“他者”主题中呈现出来，但反之则不然。就像马丁·布伯（Martin Buber）写的那样：“在‘我’中是无法理解‘我’的，只有通过最初的‘我－你’或‘我－它’才能理解。当一个人说‘我’时，他必然会涉及‘你’或者‘它’。”①

并且，“我”和“你”（也就是自我和他者）指向了话语行为中的两个参与者：说话的人与听话的人。我们强调这一对对话者，是因为我们相信在对话的场景中蕴含着最根本的重要性，无论对文学还是对文学以外的世界而言都是如此。关于人称代词的理论是在对言语行为的研究中总结出的，可以用来解释所有言语结构的重要特性。这是一个尚未完成的任务。

在我们进行主题的研究之初，我们认为主题的分类要达到两个基本的要求：第一，必须是抽象的；第二，必须是文学的。“自我”与“他者”的确持有了这一双重的特征：它们具备高度的抽象性，并且停留在语言的内部。

---

① M. 布伯：《对话的生命》，巴黎：奥布叶－蒙田出版社，1959年版，第7~8页。

诚然，语言的类别并不一定是文学的类别，但我们面临了一个悖论，这是所有关于文学的沉思都必然会遇到的：有关文学的言语表达总是会背叛文学的本质，因为文学本身就是矛盾的，它由语言组成，但却并不仅仅指向语言；它既是语言的，又是反语言的。

10 文学与奇幻

我们对奇幻类型的考察已经结束了。首先，我们对这个类型下了定义：奇幻以读者（认同主要人物的读者）对一起怪诞事件的犹疑为基础。假如这个事件被作为现实来看待，也就是被视为想象或者幻觉的产物，犹疑可能就会消失；换言之，我们可以决定这一事件是否存在。并且，奇幻要求一种特定的阅读方式，否则，我们有可能误以为自己是在读诗或者寓言。最后，我们回顾了奇幻作品的其他特性，这些特性虽然不是必然出现的，但出现频率是非常高的。可以根据文学作品的三个层面来划分这些特性：词汇层面、语法层面和语义层面（或主题的）。我们没有对具体作品做细节性的研究，而是试图详细描绘出一个一般性的框架，而这个框架适用于具体的研究。本书标题中所用的“方法”一词并不是某种比喻。

迄今为止我们的研究都落脚在类型之“内”。我们试图对奇幻进行一种“内部的”研究，仅仅根据其内在的必然性区分出用以描述它的那些种类。而在结论中，我们必须改变视角。一俟类型得以建立，我们便可以从外部来考察它（从一般文学的角度，甚至是社会生活的角度），并且以另一种形式来重提我们最初的问题，不再是“什么是奇幻”，而是“‘为什么’是奇幻”。第一个问题涉及的是类型的结构，而第二个问题涉及的则是类型的功能。

并且，这个关于功能的问题可以立即细分至几个具体的问题。比如，它可以针对“奇幻”，针对超自然的特定反应，也可以针对超自然本身。考虑到这些问题，我们必须再次区分超自然的“文学功能”和“社会功能”。让我们先讨论“社会功能”。

我们在彼得·彭佐尔特的评论中可以找到一个初具雏形的答案：“对于很多作家而言，超自然只是一个借口，使他们可以去描绘不敢用现实主义的词语提及的事情。”[①] 说超自然事件是个借口固然值得商榷，但这个断言确

① P. 彭佐尔特：《小说中的超自然》，伦敦：彼得·内维尔出版社，1952年版，第146页。

实在某种程度上道出了事实：奇幻使我们得以越过很多边界，假如没有奇幻，这是不可能实现的。在对之前所列举的超自然事件进行总结的时候，我们会看到这种观察是正确的。以“他者主题”为例：乱伦、同性恋、多角恋爱、恋尸癖、纵欲过度……似乎我们是在阅读一张由审查者列出的主题黑名单，事实上每一个主题都经常被禁，到今天依然如此。并且，即便作品涂上了奇幻的保护色，仍然不一定能从审查者的严格检查之下逃脱，比如，《僧侣》刚出版就变成了禁书。

在体制化的审查制度之外，还有一种审查制度更微妙也更普遍，那就是作者内心的自省。社会对一些行为的惩罚引发了作者自身个体性的惩罚，禁止他接触某些禁忌的主题。奇幻不仅是一个简单的借口，还是与这种审查制度相对抗的方式之一。例如，当性放纵被归因于魔鬼时，就更容易被审查员接受。

假如他者主题是直接由禁忌也即由审查制度发展而来的话，那么自我主题也同样如此，虽然并不那么直接。这组主题使我们联想到疯癫并不是一个巧合。社会对触犯禁忌的犯罪行为与对精神病患想法的谴责和声讨是同样严厉的：疯子与罪犯一样，都被监禁起来，只不过他的监狱被称为收容所。而且，我们想到社会对致幻剂的约束也不是巧合。社会囚禁使用致幻剂的人，因为致幻剂会导致一种类似有罪的思维方式。

我们概述了对这两组主题产生影响的谴责，并且因此可以说之前所提到的超自然元素是躲避这些谴责的权宜之计。现在我们更加清楚我们的主题类型为什么会与精神疾病具有一致性：超自然的作用使文本享有法律政策的豁免权，从而可以不受法律制裁。

对一个19世纪的作家与一个当代作家而言，他们能够实现的可能性是有质的差异的。我们可以回顾戈蒂耶为了描绘主人公的恋尸癖所采用的曲折的手段，所有那些与吸血鬼暧昧的勾当。而要了解乔治斯·巴达伊（Georges Bataille）在《天空的蓝色》（*Le Bleu Du Ciel*）中如何处理这种性反常，我们只需读一页就够了，这就是二者的差距。当有人让叙述者作出解释时，他这样说道：

> 在我身上只发生了一件事：我在一间公寓里度过了一晚，而一位上了年纪的老妇人刚刚在这里过世——她躺在床上，就像其他人一样躺在两支蜡烛中间，手臂放在两旁，但手指并没有扣紧。再没有其他人在这个公寓里过夜。就在那时，我明白了。

怎么明白的呢？

我在凌晨三点左右醒来。一股冲动促使我走进了停放尸体的那个房间。我觉得害怕，但无论哆嗦得有多厉害，我还是站到了尸体跟前。最后，我脱下了睡衣。

你做了什么呢？

我一动未动，只是焦渴得快要疯了；仅仅是看着尸体，我已经兴奋难当。

这个女人看起来是否依然富有魅力呢？

并非如此，她非常苍老，遍布皱纹。[①]

为什么巴达伊可以允许自己直接去描绘这种欲望，而戈蒂耶却只敢通过间接的方式去表达呢？我们可以这样作答：在这两本书出版的间隔期，发生了一件事，其众所周知的结果是精神分析学的发生。如今我们已经开始遗忘精神分析学在发生的初期所遭遇到的阻力，它不仅遭到不信任心理分析的学者的抵抗，尤其还受到社会的对抗。人们的心理已经发生了转变，精神分析学是这一转变的标志，正是这个转变废除了禁止讨论这些主题的社会审查制度。当然，这个转变并不能回到19世纪去批准《天空的蓝色》的出版［当然，在那时这本书也可能还没写出来。不过萨德（Sade）的确是生活在18世纪的。但首先，在18世纪可能的事情到了19世纪就不一定还是这么一回事；其次，巴达伊的描写枯燥无味并且简单化，已经暗示了对叙述者这个角色的某种态度，而这在以前是不能想象的］。这就意味着心理分析学的出现并没有破坏禁忌，只是发生了改变而已。

更进一步说：精神分析学取代了奇幻文学（也因此使奇幻文学失去了用武之地）。如今再也没有必要借助魔鬼去讨论性欲过剩，也没有必要借助吸血鬼去表现尸体所产生的吸引力。精神分析学以及直接或间接受其启发的文学已经用公开的术语来处理这些问题。毫不夸张地说，在最近的五十年中，奇幻文学的主题已经变成了心理学研究的主题。我们已经举过一些例证，此处只需再提一下，双重人格甚至从弗洛伊德的时期开始就是经典研究的主题（比如奥托·兰克的《替身》）；而魔鬼的主题则是无数研究的对象（尤其是西奥多·莱克的《自我与陌生的上帝》和欧内斯特·琼斯的《噩梦与某些中世纪迷信的联系》）等。弗洛伊德自己也曾研究过自17世纪开始的灵魂附体

---

① G. 巴达伊：《天空的蓝色》，巴黎：波维尔出版社，1957年版，第49～50页。

的现象，并且认同夏科（Charcot）的观点："在这些遥远的时代，神经官能症是隐藏在鬼神论的伪装之下的，我们对此不会感到吃惊。"[①]

还有另一个不太明显的例子，也可以说明奇幻文学主题与心理分析主题的相似性。我们已经讨论过被我们称为泛决定论的那些行为，存在于自我主题的领域内。这是一种广义的因果关系，不承认偶然性的存在，假定万事万物之间总是存在直接的联系，即便这些联系通常不为我们所察觉。如今，心理分析学恰恰证明了这种没有裂隙的决定论，至少在人的精神活动领域是这样的。"在精神活动中，没有东西是任意的，也没有东西是不能确定的"[②]，弗洛伊德在《日常生活精神病理学》（*Psychopathology of Everyday Life*）中这样写道。因此，迷信（只不过是泛决定论的某种信念）是精神分析学家的成见之一。弗洛伊德在评论中指出，精神分析有可能会转向迷信：

> 古罗马人在看到不祥的鸟群飞过时会放弃原计划，这或许是正确的，因为他的行动符合他的假设。但假如他因为在自家门槛上绊了一跤便放弃了计划，我们便会对此产生怀疑，于是他就超越了我们，并且显示出他是一个比我们更优秀的心理学家。绊倒这一行为对他而言就是产生疑虑的原因，这与他的计划形成内在的对立，这种疑虑和对立可以在他即将实施计划时废止这种意图。[③]

在这里，精神分析学家的态度无异于一则奇幻故事的叙述者，宣称在两个明显毫无关联的事实之间存在着因果联系。

所以，不止一个理由可以证明以下弗洛伊德的具有讽刺性的评论：

> 中世纪涌现出所有受魔鬼影响的病态的表现，而这些表现从精神分析的角度看来是非常具有逻辑性或者多少是正确的。那么，我也就不该感到吃惊的是，精神分析学想要探索这些神秘的力量，却因此在大部分人的眼中显得怪异和令人不安。[④]

在讨论过超自然的社会功能之后，我们将回到文学，考量作品之内的超自然的功能。之前我们在区分奇幻与讽喻时已经回答过这个问题，在讽喻

---

① S. 弗洛伊德：《应用精神分析论文集》，巴黎：伽利玛出版社，1933年版，第213页。

② S. 弗洛伊德：《日常生活精神病理学》，巴黎：帕约出版社，1967年版，第161~162页。

③ S. 弗洛伊德：《日常生活精神病理学》，巴黎：帕约出版社，1967年版，第277页。

④ S. 弗洛伊德：《应用精神分析论文集》，巴黎：伽利玛出版社，1933年版，第198页。

中，超自然元素被用来说明一个道理，我们还区分了三种功能。首先是语用功能：超自然令读者不安，或者使读者警醒，或者只是维持读者的悬念。然后是语义功能：超自然表现了它自身，是一种自动的表现。最后是语法功能：我们说过，超自然进入了叙述的进程。第三种功能比其余两种更直接地与整个文学作品相关，现在我们要对其进行更为清晰的阐述。

在两类作家之间存在一种奇怪的一致性，一类是创作超自然的作家，而另一类作者特别关心作品中情节的发展，或曰，他们把讲“故事”放在第一位。神话传说给予了我们最初的也是最稳定的叙述形式。而也正是在神话传说中，我们最早发现了一些超自然事件。《奥德赛》（*Odyssey*）、《十日谈》（*Decameron*）、《堂吉诃德》（*Don Quixote*）都在不同程度上拥有传奇的要素，它们也都是过往时代中最伟大的叙述。在现代，情况依然如此。巴尔扎克（Balzac）、梅里美（Mérimée）、雨果（Hugo）、福楼拜（Flaubert）、莫泊桑（Maupassant），是这些作家在创作奇幻。我们无法断言这暗示着某种联系，毕竟还有一些作家的作品与奇幻无涉。但这种巧合是如此的频繁，以至于我们无法认为这是想当然的。H. P. 洛夫克拉夫特注意到这种现象。“正像大部分奇幻作家一样，”他写道，“坡在处理事件与更重大的叙述效果时比刻画人物更自如。”[①]

为了解释这种巧合，我们必须先简要考察叙述的本质。首先，让我们从构建最简叙述的概念开始，并不是我们经常可以在当代文本中看见的那种，而是叙述的核心，没有这个核心，我们就不能说这是叙述。概念如下：所有叙述都是位于两种相似然而并不完全相同的平衡状态间的运动。在叙述一开始，通常都有一种稳定的情境。人物组成一种结构，这种结构可以变化，但无论如何都会保证某些基本的特征不会受到影响。比如，我们说一个小孩和他的家人生活在一起，他参与到一个有着自己规律的小社会中。后来，发生了一件事，打破了这种平衡状态（或者说，造成了一种负平衡状态），于是，由于这种或那种原因，这个小孩离家出走了。在故事的结尾，在战胜重重阻隔之后，这个小孩（已经长大了）又回归了他的家庭。平衡状态得以重建，但已经不复最初：这个孩子已经不是那个小孩儿了，他已经变成了众多成人的一个。因此，这一基本叙述包含了两种情节：一种描绘了平衡或者非平衡

① H. P. 洛夫克拉夫特：《文学中的超自然恐怖》，纽约：本・艾布拉姆森出版社，1945年版，第59页。

的状态，另一种描绘了从一种状态到另一种状态的转变。这两种情节是彼此相对的：前者是静态的，后者是动态的；前者是稳定的，后者发生了改变；前者类似形容词，后者类似动词。每个叙述都包含这种基本的模式，虽然我们通常会觉得难以辨识。因为叙述有可能没有明确的开头或结局，一些离题的部分（甚至是一些完全独立的叙述）会点缀其间。

现在让我们来试着将超自然事件带进这种模式之中。我们以《一千零一夜》中卡玛哈扎曼（Kamaralzaman）之爱的故事为例。卡玛哈扎曼是波斯王的儿子，他是本国包括邻国中最聪明和最英俊的青年。一天，他的父王决定为他娶亲，但这位年轻的王子突然发现自己对女人有种难以压抑的厌恶感，便明确地拒绝了他的父亲。于是，国王将儿子囚禁在一座塔中以示惩罚。这一情形（一种负平衡状态）本会持续数十年之久，但超自然事件却介入其中。一天，风神美姆娜（Maymunah）在旅行中发现了这个英俊的青年，并很喜欢他。后来，她与炎魔伊夫利特（ifrit）会面，得知中国的国王有个女儿，她是位举世无双的公主，却固执地不肯嫁给任何人。为了比较一下这两人谁更美貌，炎魔与风神将熟睡中的王子运到了熟睡中的公主的床上。然后，他们使这两人醒来，并在一旁观察。在这次短暂的夜会之后，王子与公主为了能重新团聚历经了千难万险。最后，他们终于重逢并组成了一个家庭。

在这个故事中，一开始和最后都是平衡的状态，同时也是完全现实主义的。超自然事件的介入是为了打破中间的负平衡状态，并引发对第二次平衡状态的漫长的探寻。超自然出现的那些章节正好都描绘了一种状态向另一种状态的转变。的确，对于最开始的稳定状态而言，所有的参与者都试图使其更加稳固，那么，除了一种既外在于这种状态又外在于这个世界本身的事件，还有什么更能打破它呢？

既定的规则将使叙述故步自封。为了打破这种规则以促生迅速的改变，就需要超自然力量的介入；否则，叙述可能就会崩溃，除非某个权威人士在最初的平衡状态中就觉察到了这种破坏。

接下来，让我们再一次回顾“第二个苦行僧的故事”：苦行僧发现自己来到了公主的地下宫殿中，他本可以想待多久就待多久，享受公主的陪伴与精美的甜食，但这个故事会因此走向毁灭。幸好有条禁令，是一条规则：不能触摸妖怪的法宝。这显然就是我们的主人公立即要干的事，这样一来，情势突变，超自然的力量贡献出一个实施报应的人物：“说时迟那时快，法宝

刚被破坏，宫殿就从底部开始摇晃起来……”[①] 或者，让我们来看“第三个苦行僧的故事”。在这里，禁令是不许说出神的名字。在破坏禁令之后，主人公引发了超自然事件：他的船员（“那个古铜色的人”）掉进了水中。之后，禁令是不准进入某个房间，但主人公走了进去，在里面找到一匹马，驮着他飞到了空中……情节因此令人惊奇地突飞猛进。

在以上这些例子中，每一次对稳定情势的破坏后面都伴随着超自然的介入。奇迹的元素被证明是叙述的原材料，它们可以良好地承担起这样的特殊任务：让正在进行的情境发生改变以及破坏既定的平衡状态（或负平衡状态）。

我们必须补充说明，这种改变可以经由其他途径实现，但毕竟不会这么立竿见影。

超自然总是出现在有行为的叙述中，所以在仅仅关注心理描写及心理分析的小说中我们很难见到它（亨利·詹姆斯的小说也不例外）。因此，超自然与叙述的关系就明朗化了：只要内含超自然的文本一定是叙述，因为超自然事件首先会改变之前的平衡状态，而这恰恰是关于叙述的定义。但并非所有叙述都包括超自然的元素，即便这两者之间存在着某种姻亲关系，超自然始终可以以最快的方式使叙述发生改变。

最终，我们看到社会性与文学性的功能如何达成了一致：在两种情况中，我们都看到了对法则的违背与破坏。无论是在社会生活或叙述中，超自然元素的介入总是能破坏既定的规则体系，并且在这过程中体现其存在的理由。

最后，我们要考察奇幻本身的功能。也就是说，不是要考察超自然事件的功能，而是由这些事件引发的反应的功能。这个问题看起来更加有趣，因为假如我们从字面上理解超自然这个类型，奇迹是始终存在于文学中的，并且在如今更加明显，而奇幻却是相对短命的。奇幻以一种成体系的方式出现于 18 世纪末期的卡佐特（Cazotte）的作品中，一个世纪之后，莫泊桑（Maupassant）的小说是这一类型中最后仍具有相当艺术价值的作品。在其他时期我们也许也能碰到具有犹疑特征的奇幻作品，但假如文本的主题就是犹疑，这些作品就只能算作特例。为什么奇幻会是短寿的文学呢？或者说，为什么现在没有奇幻文学了？

---

① 《一千零一夜》（三卷本）第一卷，巴黎：加尼叶-弗拉马利翁出版社，1965 年版，第 153 页。

为了回答这些问题，我们必须进一步考察那些我们用以描绘奇幻文学的亚类。我们看到，读者和主人公必须确定某件事或某个现象到底是现实还是想象，也就是说，必须确定这到底是不是真的。因此，是真实的种类构成了我们对奇幻所下定义的基础。

我们一旦意识到这个事实，就会吃惊地停下来。根据其特有的定义，文学无视真实与想象的区别，也无视是与否的区别。在某种程度上我们甚至可以说，因为文学与艺术的存在，这样的区分变得不再可能。对此，文学理论家们已经表达过无数次。比如，布朗肖说过："艺术既是又非，它如此真实形同通途，又如此虚幻形同障碍。艺术就是一种'仿佛'。"诺思洛普·弗莱(Northrop Frye) 说："文学就像数学一样，从存在与非存在的对立面之间楔入，这对于发散性的思维来说是特别重要的……哈姆莱特和福斯塔夫既不存在又并非不存在。"①

甚至更宽泛地说，文学质疑任何形式的二分法。语言的根本性质正是可以被分为所谓的不连续的碎片。例如，一个名称如果选择了一个或几个它所组成的概念的特质，就意味着它将其他特质排除在外并成为对立面，同时代表了"此"与"彼"。如今文学依靠语言而存在，但它那辩证的天职却能表达比语言更为丰富的东西，能够超越言语的边界。只有在语言中，才能摧毁所有语言内在的形而上学。文学话语的本质是"超越"，否则它就丧失了存在的理由，文学就是语言可以用以自戕的致命武器。

但假如情况如此，那么基于真实或者虚构两种对立的语言所构成的文学还是文学吗?

实际上，问题还要更复杂：奇幻会产生犹疑，恰恰就是在质疑真实与虚构之间那种无法化约的对立。但是，如果要否定一种对立，我们必须首先要了解它的对立项；要进行一次祭祀，我们必须得知道拿什么献祭。奇幻文学造成了含混的印象，首先，它呈现出文学的精华所在，因为它质疑了真实与虚构之间的界限，这适用于所有文学，是文学清晰的内核。其次，虽然它只是文学的某种基本原理，但是它与日常语言的形而上学抗争，赋予语言以生命。它必然始于语言，即便它的目的是为了反抗语言。

假如在文本世界中，特定的事件被清楚地标明是想象的，那么它们就与文本其他部分的想象本质相左。如果一个幽灵只是过度兴奋的想象的产物，

---

① N. 弗莱：《批评的解剖》，纽约：阿森纽出版社，1967年版，第351页。

那么围绕在它周围的一切就是真实的。这样一来，奇幻文学就使绝大部分的文本都从属于现实，这绝不是对想象的赞美。或者，说得再具体些，奇幻文学就诞生于现实，就像为一个已经存在的事物命名一样。奇幻文学留给我们两个概念，现实与文学，而这两个概念都无法描述奇幻。

的确，19 世纪是在关于现实与想象的形而上学中发生的，而奇幻文学仅仅代表了这一实证领域的内心的不安。但如今，我们无法再坚信有一个不变的、外在的现实，我们也无法认为某种文学只是对这样的现实的转录。词获得了物所丧失的自主权。文学始终在发表这样的另类意见，无疑成为这种发展的代言人之一。奇幻文学的每一页都在颠覆语言学的分类，也恰恰在这些分类中遭受了致命的打击。但这种死亡，这种自杀式的行为却产生出一种新的文学。现在，我们这样说已经不再显得唐突，在某种意义上说，20 世纪的文学是比其他时期更加纯粹的“文学”。当然，这并非一种价值判断，这个事实甚至有可能会降低文学的质量。

20 世纪的超自然叙述变成了什么样子呢？为了回答这个问题，让我们来看能归于此类中的毫无疑问最著名的作品，那就是卡夫卡的《变形记》。文本的第一句话就报告了一个超自然的事件：“一天早晨，格里高尔·萨姆沙从不安的梦境中醒来，发现他自己在床上变成了一只巨大的甲虫……”① 接下来，文本显示主人公出现了一些短暂的犹疑。格里高尔一开始认为自己是在做梦，但他很快就自我否定了。但是，他并没有立即放弃寻找一个合理解释的努力，我们被告知，“他急切地盼望这个早晨的幻觉会逐渐消失。他的声音变了，但这只不过是一场严重伤风的先兆，只是流动推销员的职业病，他丝毫不怀疑这一点”②。

然而，这些关于犹疑的简洁提示被叙述的总体运动所淹没，最令人吃惊的事恰恰是，没人对发生在格里高尔·萨姆沙身上的这件前所未闻的事件感到惊讶，就像果戈理的《鼻子》中讲述的那样（“对于这种惊讶的缺席，我们始终会对此表示惊讶”，加缪正是这样评说过卡夫卡）。慢慢地，格里高尔认识到他的情况是不正常的，但却是可能发生的情况。当他的主管从办公室赶来叫他时，格里高尔非常烦躁，他想知道“假如类似今天发生在他身上的

① F. 卡夫卡：《变形记》，巴黎：伽利玛出版社，1955 年版，第 7 页。
② F. 卡夫卡：《变形记》，巴黎：伽利玛出版社，1955 年版，第 14 页。

这件事某天降临到主管的头上，主管是不是会承认这是可能的”[①]。他开始在新的情况下寻求一种慰藉，让他可以卸下这些重负而让其他人来承担：“如果他们害怕了，这就不是他的负担了，他终于可以安静地待着。但假如他们平静地接受了，他也没有理由继续烦了……”[②] 接下来他丢了工作，他决定“目前他必须保持沉默，通过培养耐心与最大程度的体贴关心，帮助全家去忍受他目前这种被动处境带来的不便”[③]。

所有这些叙述似乎都指向了一个完全可能发生的事件，例如在说扭伤了脚，而不是在说一个人变成了一只蟑螂。格里高尔逐渐适应了他动物性的倾向：首先是生理上的，他拒绝人类的食物以及人类的娱乐；但同时也是精神上的，他变得不能分辨一声咳嗽到底是不是人发出的。当他怀疑他的妹妹要扔掉一张他喜欢躺在上面的画报时，他已经准备好“要在格蕾特眼前飞走”[④]。

此时此刻，我们对格里高尔屈服于死亡这件事不会感到惊讶，因为这正是为全家所热切盼望的事。“他怀着温柔和爱想着他的家庭。他必须消失的这个决心似乎比他妹妹期望得更加强烈，当然这是不可能的。”[⑤]

全家人的反应经历了一个类似的过程。一开始大家感到惊讶但并没有犹豫；随后，父亲立刻表现出敌意；甚至就在一开始，“格里高尔的父亲毫不怜悯地将他赶了回去，并发出高声的‘嘘嘘’声，就像一个野人一样”[⑥]。经过反复的思索，格里高尔自己意识到“从他新生活的第一天开始他就知道了，父亲坚信只有采用最严厉的手段才能对付他”[⑦]。他的母亲依然爱着他，但却无力保护他。至于他的妹妹，在故事的一开始是和他最亲的人，后来也放弃了他，最后彻底地憎恨他。当格里高尔奄奄一息之时，他的妹妹这样总结了全家人的感觉：“我们必须把它扔出去。我们已经尽到了人事，已经照顾和容忍它够久的了，我想没人会指责我们。”[⑧] 一开始格里高尔的变形使全家人感到沮丧（因为他是家庭收入的唯一来源），但这件事逐渐展示出积

---

① F. 卡夫卡：《变形记》，巴黎：伽利玛出版社，1955 年版，第 19 页。
② F. 卡夫卡：《变形记》，巴黎：伽利玛出版社，1955 年版，第 25 页。
③ F. 卡夫卡：《变形记》，巴黎：伽利玛出版社，1955 年版，第 42 页。
④ F. 卡夫卡：《变形记》，巴黎：伽利玛出版社，1955 年版，第 65 页。
⑤ F. 卡夫卡：《变形记》，巴黎：伽利玛出版社，1955 年版，第 99 页。
⑥ F. 卡夫卡：《变形记》，巴黎：伽利玛出版社，1955 年版，第 36 页。
⑦ F. 卡夫卡：《变形记》，巴黎：伽利玛出版社，1955 年版，第 70 页。
⑧ F. 卡夫卡：《变形记》，巴黎：伽利玛出版社，1955 年版，第 93 页。

极的一面，那就是其他人又开始工作了，他们又有了新的生活：

> 他们舒服地靠在椅子上，开始讨论对未来生活的憧憬，细细斟酌之下，情况一点也不坏，他们还没有和彼此真正讨论过各人所找到的工作，而这三份工作都是令人称美的，此后一定会过上更好的日子。[①]

并且，故事的结尾恰是布朗肖所谓“恐惧的高潮”，妹妹被新的生活所唤醒：变得开心了。

假如我们将这个文本与之前详细讨论过的那些类别作比较的话，我们会发现它鲜明地区别于传统的奇幻故事。首先，一件怪诞的事情发生了，但并没有伴随一系列暗示，并没有逐步到达高潮，而是在第一句话中就出现了。奇幻开始于一个完全自然的环境，直到超自然的出现才会达到高潮。而《变形记》始于一个超自然的事件，而叙述的进程却使这个事件越发变得自然，直至结尾，这个故事已经与超自然风马牛不相及。这样一来，所有的犹疑都失去了意义，因为犹疑的功能在于为感知前所未闻的事件做好准备，并描绘从自然到超自然的过渡。而这里所描绘的是一个相反的运动过程，突出的是如何“适应”令人费解的事件，并且描绘了从超自然到自然的过渡。犹疑与适应代表着两种对称而相反的进程。

并且，虽然犹疑和惊讶都没有发生，而同时又存在超自然的元素，但我们却不能将《变形记》归到我们所熟悉的神异类别之下。神异意味着我们陷入了一个世界，其法则与我们生活的世界迥然不同，因此，超自然事件的发生并不会令人不安。但是，在《变形记》中，我们所面对的是一个令人震惊和不可能的事件，但是到最后却变得可能了，这是完全自相矛盾的。从这个意义上说，卡夫卡的叙述同时与神异和怪诞相关，是这一对显然并不兼容的类型的共存。超自然被呈现出来，但并没有让人觉得易于接受。

乍看之下，我们会忍不住为《变形记》安上一层讽喻义。但是一旦想把这层意思搞得更清楚些，我们就会碰到与果戈理的《鼻子》中非常类似的现象（最近维克托·埃尔利希讨论过，这两个文本的相似之处还不止于此）。当然，我们可以认为这个文本包含几种讽喻的解释，但是文本自身对此并没有做清晰的肯定。我们经常谈到，卡夫卡的作品应该首先被当作文学层面的

---

① F. 卡夫卡：《变形记》，巴黎：伽利玛出版社，1955年版，第106～107页。

“叙述”来读。在《变形记》中所描绘的事件与其他文学事件一样真实。

我们必须注意到，最棒的科幻小说作品也是这样被结构的。原始数据是超自然的，包括机器人、外星生物、整个太阳系的背景等。但叙述的活动迫使我们看到这些不可思议的元素离我们有多近，在何种程度上存在于我们的生活中。《躯壳》（*The Body*）是罗伯特·思盖克利（Robert Scheckley）创作的小说，这个故事一开始描写了一台离奇的手术，是将人脑移植到动物的体内。最后，这个故事告诉我们，再正常的人与动物也有共同之处。另一个故事一开始描述了一个奇特的组织，他们提供的服务是“消除”不受欢迎的人。故事结束时，我们发现这个念头是如此的熟悉。在这里是读者在经历适应的过程：一开始面对的是一个超自然的事件，但最后却认识到这个事件的“自然性”。

这种叙述结构意味着什么呢？在奇幻中，怪异的或者超自然的事件与通常认为的正常和自然的背景相左，对自然法则的违背使我们加倍意识到自然法则的存在。而在卡夫卡这里，超自然事件不再引发犹疑，因为文本中的整个世界都是怪异的，与在此背景下所产生的每一件事一样畸形。因此我们在这里发现了奇幻文学的问题（不过是以一种翻转的形式），奇幻文学一开始假定存在真实的、自然的、正常的世界，是为了随后来推翻它，但卡夫卡却设法超越了这个问题。他将非理性视作游戏的一部分，他的整个世界都遵循一种梦境般的逻辑，事实上也许是噩梦般的逻辑，这与真实已经毫无瓜葛。即便读者心中仍存有疑虑，但故事中的人物已经丝毫不受影响了，那么，我们之前所强调的读者与人物的身份合一也就不可能实现了。卡夫卡式的叙述抛弃了我们之前所提过的奇幻的第二个条件，而这正是19世纪奇幻文学的典型特征，那就是文本所呈现出的犹疑。

萨特（Sartre）在讨论布朗肖和卡夫卡的小说时曾提出过关于奇幻的理论，与我们所做的非常接近。他在《境况种种》（Situations）中讨论布朗肖的叙述（récit）时提到，“‘阿米那达布’，或者奇幻被视为一种语言”。根据萨特所言，布朗肖和卡夫卡不再试图描绘特异的存在，因为对他们而言，

> 只有一种奇幻的客体，那就是人。不是指信仰或精神层面的人，那只构成了人的一半，而是上帝创造的人，自然的人，社会的人，是会脱帽向灵车致敬的人，是会去教堂礼拜的人，是会跟随旗

帜前进的人。①

“正常”的人就正是奇幻的存在；奇幻成为准则，而并非例外。

这种变化将会对这种文学类型的技艺产生影响。如果之前读者所认同的主人公是一个完全正常的人（因此这种认同会变得容易，我们也会为之所经历的怪诞事件而一同感到吃惊），在目前却变成了一个“奇幻”的人。那么，对于《城堡》的主人公而言：“如果要我们谈谈对这位测量员的历险与看法，我们只知道他莫名其妙地要坚持逗留在一个他被禁止进入的村子外。”② 这种影响就是，假如读者要认同人物的话，他就会把自己排除在现实之外。“而当我们试图用理性来纠正这个颠倒而混乱的世界时，理性就进入一个梦魇，它自己就变成了奇幻的。”③

卡夫卡的作品使我们面对一种“广义的奇幻”，它将吞噬整个文本世界，连同读者在内。萨特即兴创作过一个例子以说明他的观点，可以作为这种新型奇幻的清晰例证：

> 我坐在一个咖啡馆里，点了一杯清咖啡，为了避免出错，服务生让我重复点了三次，并且自己又重复了一遍。然后他跑掉了，将我点的东西告诉了第二个服务生，那个人草草地写在了笔记本上，又传给了第三个服务生。最后，第四个服务生来了，他说“您要的东西”，并把一只墨水瓶放在了我的桌前。“可是，”我说道，“我要的是清咖啡呀。”“所以给您上了呀”，他这样说了一句，然后走掉了。在读这种类型的故事时，如果读者猜想所发生的事情仅仅是服务生的恶作剧或者是某种集体性的精神错乱（就像莫泊桑试图在《奥尔拉》中说服我们的那样），那么我们就失败了。但假如我们能够使读者产生这样一种印象，让他觉得在我们对他谈论的这个世界中，这些荒谬的表现代表着正常的行为，他就会发现自己一头扎进了奇幻的核心。④

简言之，经典的奇幻故事与卡夫卡的叙述的差异就在于：前一种世界中的例外之事在卡夫卡的世界中却变成了法则。

---

① J. P. 萨特：《境况种种》I，巴黎：伽利玛出版社，1947年版，第127页。
② J. P. 萨特：《境况种种》I，巴黎：伽利玛出版社，1947年版，第134页。
③ J. P. 萨特：《境况种种》I，巴黎：伽利玛出版社，1947年版，第134页。
④ J. P. 萨特：《境况种种》I，巴黎：伽利玛出版社，1947年版，第128~129页。

让我们来总结一下，卡夫卡将超自然与文学杰出地结合在一起，使我们可以更好地理解文学自身。我们已经不止一次地提到过文学的矛盾状态，就其本身而言，文学只能通过对普通语言的反抗才能生存下去。文学包含了语言与反语言的对立，也包含了真实与虚构的对立。卡夫卡的全部作品使我们可以进一步看到文学在内部怎样实现了真实与虚构的对立。布朗肖在《卡夫卡与文学》这篇文章中对卡夫卡的全部作品进行了沉思，总结出这一对更深入的矛盾。一种常见而简单化的观点认为文学就是“现实”的反映（语言也是如此），只是一种并不代表其自身的临摹，只是一种平行而类同的系列。但这种观点显然是错误的，因为这既违背了言语的本质，也违背了言语行为的本质。语言并不是贴在独立存在于语言之外的事物身上的标签。当我们写作时，我们就仅仅是在写作，这一姿态是如此重要，我们再没有别的体会。同时，只要我写作，我就写了某些东西，即便只是一些字迹。因为写作要想成为可能，它就必须从它写作的对象中涅槃而生；但这种死亡又使写作变得不可能，因为已经无物可写。文学成为可能的唯一途径就是使自己变得不可能。我们所说的两种情况都实际存在着，但任何一种都没有为文学留下余地；或者，尚有文学存在的空间，但在两种情况之下都已经没有可言说之物。正如布朗肖在《星火》（*La Part du Feu*）中写的那样：“如果语言（尤其是文学语言）不朝着自身的死亡前进的话，那它就不可能存在，因为正是这种向着不可能前进的运动构成了它存在的条件与根基。”①

将可能与不可能调和一处的过程准确地说明了“不可能”这个词。然而文学是的确存在的，这就是它最伟大的悖论所在。

1968 年 9 月

---

① M. 布朗肖：《星火》，巴黎：伽利玛出版社，1949 年版，第 28 页。

参考文献

一千零一夜（三卷本）[M]. 巴黎：加尼叶-弗拉马利翁出版社，1965

阿尼姆 A. D. 怪诞故事集 [M]. 戈蒂耶 T，译. 巴黎：朱利亚出版社，1964

艾肯鲍姆 B. 关于散文的理论 [D]，文学理论. 巴黎：索伊出版社，1965

艾利希 V. 果戈理和卡夫卡：关于现实主义与超现实主义的笔记 [D]，致罗曼·雅克布森. 海牙：穆通出版社，1956

奥斯特洛夫斯基 W. 文学中的幻想与现实，对如何定义及分析奇幻小说的建议 [D]. 文学问题，1966 (9)

巴尔扎克 H. 驴皮记 [M]. 巴黎：加尼叶出版社，1955

巴尔扎克 H. 路易·朗贝尔 [M]. 人间喜剧（第十卷）. 巴黎：伽利玛出版社. 七星文库书系，1937

巴达伊 G. 天空的蓝色 [M]. 巴黎：波维尔出版社，1957

贝洛 C. 故事集 [M]. 韦尔维耶：马拉布出版社

贝克福德 W. 维克 [M]. 巴黎：斯托克出版社，1948

比尔斯 A. 晚间故事 [M]. 帕派 J. 译. 巴黎：罗斯菲尔德出版社

波普尔 K. 科学探索的逻辑 [M]. 纽约：基础读物出版社，1959

波托茨基 J. 莫雷纳山脉历险记 [M]. 柏林：建设出版社，1962

波托茨基 J. 萨拉戈萨的手稿 [M]. 巴黎：伽利玛出版社，1958

布伯 M. 对话的生命 [M]. 巴黎：奥布叶-蒙田出版社，1959

布朗肖 M. 星火 [M]. 巴黎：伽利玛出版社，1949

布朗肖 M. 未来之书 [M]. 巴黎：伽利玛出版社，1959

冯塔尼 P. 演讲的修辞 [M]. 巴黎：弗拉马利翁出版社，1968

弗莱 N. 批评的解剖 [M]. 纽约：阿森纽出版社，1967

弗莱 N. 有教养的想象力 [M]. 布鲁明顿：布鲁明顿大学出版社，1964

弗莱 N. 同一的寓言［M］. 纽约：哈考特布雷斯世界出版社，1961
弗莱 N. 导言［J］，载巴仕拉 G. 火的精神分析学. 波士顿：灯塔出版社，1964
弗洛伊德 S. 应用精神分析论文集［M］. 巴黎：伽利玛出版社，1933
弗洛伊德 S. 作品全集［M］. 伦敦：意象出版公司，1940
弗洛伊德 S. 诙谐及其与潜意识的关系［M］. 巴黎：伽利玛出版社，1953
弗洛伊德 S. 日常生活精神病理学［M］. 巴黎：帕约出版社，1967
弗莱彻 A. 讽喻［M］. 纽约：康奈尔大学出版社，1964
戈蒂耶 T. 奇幻故事集［M］. 巴黎：科尔第出版社，1962
戈蒂耶 T. 灵魂［M］. 巴黎：法国图书俱乐部，1951
果戈理 N. 彼得堡故事［M］. B. 施勒策译. 巴黎：加尼叶－弗拉马利翁出版社，1968
霍夫曼 E. T. A. 奇幻故事集（三卷本）［M］. 巴黎：弗拉马利翁出版社，1964
吉拉德 R. 浪漫的谎言和小说的真实［M］. 巴黎：格哈塞出版社，1961
卡尔 J. D. 燃烧的法庭［M］. 巴黎：阿谢特出版社，1967
卡夫卡 F. 变形记［M］. 巴黎：伽利玛出版社，1955
卡萨兰 J. S. 精神分裂症病患的语言和思维［M］. 纽约：W. W. 诺顿公司，1964
卡斯特 P. G. 法国奇幻故事［M］. 巴黎：科尔第出版社，1963
卡约 R. 论奇幻的内核［M］. 巴黎：伽利玛出版社，1965
卡约 R. 意象，意象……［M］. 巴黎：科尔第出版社，1966
卡佐特 J. 魔鬼恋人［M］. 巴黎：模糊地带出版社，1960
克里斯蒂 A. 十个小印第安人［M］. 巴黎：香榭丽舍出版社，1947
兰克 O. 唐璜. 对双重性的一种研究［M］. 巴黎：迪内尔与斯蒂勒出版社，1932
理查德 J. P. 文学与感觉［M］. 巴黎：索伊出版社，1954
理查德 J. P. 马拉美的想象世界［M］. 巴黎：索伊出版社，1962
理查德 J. P. 诗与深度［M］. 巴黎：索伊出版社，1955
列维－斯特劳斯 C. 结构人类学［M］. 巴黎：普隆出版社，1958
刘易斯 M. G. 僧侣［M］. 载 A. 阿尔托：刘易斯作品全集第六卷. 巴黎：伽利玛出版社，1966

洛夫克拉夫特 H. P. 文学中的超自然恐怖 [M]. 纽约：本·艾布拉姆森出版社，1945
马毕 P. 奇妙的镜子 [M]. 巴黎：子夜出版社，1962
毛斯 M. 一般巫术理论概要 [D]. 社会学与人类学. 巴黎：法国大学出版社，1960
梅里美 P. 洛基及其他故事集 [M]. 巴黎：朱丽叶出版社，1964
莫泊桑 G. 奇幻故事十一则 [M]. 巴黎：罗伯特·马林出版社，1949
奈瓦尔 G. 奥蕾莉亚及其他奇幻故事集 [M]. 韦尔维耶：马拉布出版社，1966
诺迪埃 C. 故事集 [M]. 巴黎：加尼叶出版社，1963
帕罗 A. 威廉·贝克福德与《维克》[M]. 巴黎. 尼泽出版社，1960
彭佐尔特 P. 小说中的超自然 [M]. 伦敦：彼得·内维尔出版社，1952
皮亚杰 J. 儿童智力的起源 [M]. 德拉乔克思与尼斯勒出版社，1948
皮亚杰 J. 心理学的六个案研究 [M]. 巴黎：冈第尔出版社，1967
坡 E. 奇异故事集 [M]. 波德莱尔 Ch，译. 巴黎：加尼叶出版社，1962
坡 E. 严肃的怪异故事集 [M]. 波德莱尔 Ch，译. 巴黎：加尼叶出版社，1966
坡 E. 怪异故事集 [M]. 波德莱尔 Ch，译. 巴黎：加尼叶出版社，1951
热奈特 G. 辞格 [M]. 巴黎：索伊出版社，1966
热奈特 G. 辞格Ⅱ [M]. 巴黎：索伊出版社，1969
什克洛夫斯基 V. 作为手法的艺术 [D]. 文学理论. 巴黎：索伊出版社，1965
萨特 J. P. 境况种种 I. 巴黎：伽利玛出版社，1947
施耐德 M. 法国奇幻文学 [M]. 巴黎：法亚尔出版社，1964
斯卡伯勒 D. 现代英语小说中的超自然 [M]. 纽约、伦敦：普特南森出版公司，1917
托马舍夫斯基 B. 主题 [D]. 载文学理论. 巴黎：索伊出版社，1965
托多罗夫 T. 诗学 [M]. 巴黎：索伊出版社，1968
瓦克斯 L. 艺术与奇幻文学 [M]. 巴黎：法兰西大学出版社，1960
瓦茨 A. 快乐宇宙论 [M]. 纽约：经典书屋，1962
维利耶·德·利尔·阿达姆. 奇幻故事集 [M]. 巴黎：弗拉马利翁出版社，1965

维姆萨特 W. R. 诺斯洛普：作为神话的批评［D］. 载克里格 M. 现代批评中的诺斯洛普·弗莱. 纽约：哥伦比亚大学出版社，1966

谢克里 R. 朝圣［M］. 巴黎：德诺埃尔出版社，1960

詹姆斯 H. 螺丝在拧紧［M］. 科尔贝耶 M.，译. 巴黎：弗拉马利翁出版社，1947

詹姆士 M. R. 导言［J］. 载. 柯林斯 V. H 鬼怪与传奇. 牛津：牛津大学出版社，1924